

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

**Núcleo de Ciências Humanas
Departamento de Línguas Vernáculas
Pós-Graduação *stricto sensu* em Nível de Mestrado**

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

GABRIEL PEREIRA DE MELO

**BORGES: A FILOSOFIA PLATÔNICA COMO SABER QUE INTEGRA A
CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO**

PORTO VELHO-RO

2014

GABRIEL PEREIRA DE MELO

**BORGES: A FILOSOFIA PLATÔNICA COMO SABER QUE INTEGRA A
CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, do Departamento de Línguas Vernáculas, Mestrado Acadêmico em Estudos Literários da Fundação Universidade Federal de Rondônia - UNIR, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Heloísa Helena Siqueira Correia.

Porto Velho

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

BIBLIOTECA PROF. ROBERTO DUARTE PIRES

M528b

Melo, Gabriel Pereira de

Borges: a Filosofia platônica como saber que integra a construção do fantástico/ Gabriel Pereira de Melo. Porto Velho, Rondônia, 2014.
97 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Universidade Federal de Rondônia/UNIR.

Orientadora: Prof. Dr.^a Heloísa Helena Siqueira Correia

1. Borges. 2. Literatura Fantástica. 3. Filosofia. 4. Platão. I. Correia, Heloísa Helena Siqueira Correia. II. Título.

CDU: 82:1

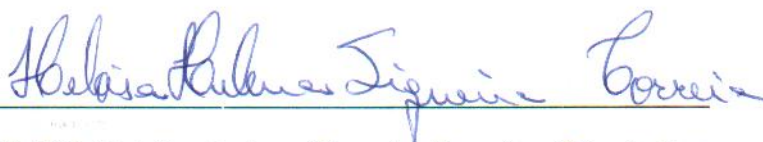
Bibliotecária Responsável: Cristiane Marina T. Girard CRB11/897

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

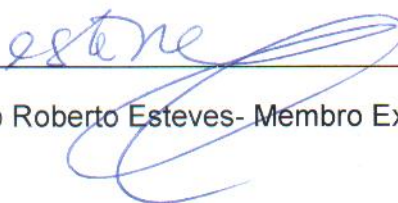
GABRIEL PEREIRA DE MELO

BORGES: A FILOSOFIA PLATÔNICA COMO SABER QUE INTEGRA A
CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO

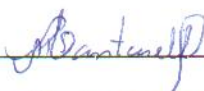
Banca Examinadora:



Prof^a. Dr^a. Heloísa Helena Siqueira Correia - Orientadora



Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves- Membro Externo



Prof^a. Dr^a. Ana Paula Cantarelli – Membro Interno

Aprovado em: Porto Velho, 19 / dezembro / 2014

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela bolsa de estudos;

A minha família, pelo incondicional incentivo;

A minha orientadora, pela paciência e orientação.

“Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres,
un laberinto destinado a que lo decifren los
hombres” (BORGES, 2008, p. 528).

“Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el
dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo.
Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa
formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy
mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los
hombres” (BORGES, 2008, p. 653).

RESUMO

Este trabalho investiga a construção do fantástico nos contos de Jorge Luis Borges (1899-1986) por meio do uso que o autor faz da filosofia. O propósito principal procura responder à questão que guiou este trabalho: como se dá o fantástico nos contos borgeanos? Para respondê-la, divide-se o trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo traça-se uma leitura dos contos de Borges em que foram identificadas referências diretas que o autor faz ao fantástico, possibilitando notar que o autor não trabalha apenas com uma concepção de fantástico. Os livros utilizados como *corpus* do primeiro capítulo são: *Ficciones* (1944); *El Aleph* (1949); *El Informe de Brodie* (1970); *El Libro de Arena* (1975); e *La Memoria de Shakespeare* (1983). No segundo capítulo foram feitas leituras teóricas sobre o gênero fantástico observado em autores como Todorov (2003), Bessière (2009), Alazraki (2001), Sarlo (2008), Roas (2014), que além de auxiliarem e engrandecerem esta pesquisa, proporcionaram entendimento sobre os estudos do fantástico. Já no terceiro capítulo, utilizando-se os estudos desenvolvidos nos capítulos antecedentes, a análise do conto “El inmortal” demonstra, na prática, o fantástico borgeano entrelaçado com a filosofia platônica, a saber, a teoria do conhecimento. Observam-se na análise as similaridades e as diferenças em como Borges lê o Mito da Caverna de Platão, isto é, lê-a como procedimento de desconstrução do mundo metafísico construído pelo filósofo. Como resultado, aponta-se que nos contos borgeanos, grande parte, a filosofia serve como estratégia para o fazer fantástico, além de servir como base para a construção ou desconstrução da realidade nos contos de Borges. Encontra-se nesta pesquisa uma contribuição ao campo de investigações sobre o fantástico e aos estudos literários vinculados à filosofia na obra borgeana. Além de levantar outras questões que possibilitam aos leitores o anseio pelo simultâneo estudo da obra de Borges e da filosofia.

Palavras-chave: Borges. Literatura. Fantástico. Filosofia. Platão.

RESUMEN

Este trabajo investiga la construcción de lo fantástico en los cuentos de Jorge Luis Borges (1899-1986) por medio del uso de la filosofía que el autor hace. El propósito principal busca responder a la interrogante que guio este trabajo: ¿Cómo se presenta lo fantástico en los cuentos borgeanos? Para responderla, se divide el trabajo en tres capítulos. En el primer capítulo, se traza una lectura de los cuentos de Borges en que fueron identificadas referencias directas que el autor hace a lo fantástico, posibilitando notar que el autor no trabaja apenas con una concepción de lo fantástico. Los libros utilizados como *corpus* del primer capítulo son: *Ficciones* (1944); *El Aleph* (1949); *El Informe de Brodie* (1970); *El Libro de Arena* (1975); y *La Memoria de Shakespeare* (1983). En el segundo capítulo fueron elaboradas lecturas teóricas sobre el género fantástico observado en autores como Tzvetan Todorov (2003), Irène Bessière (2009), Jaime Alazraki (2001), Beatriz Sarlo (2008), David Roas (2014), que además de auxiliar y engrandecer esta pesquisa, proporcionaron entendimiento sobre los estudios de lo fantástico. Ya en el tercer capítulo, utilizándose los estudios desarrollados en los capítulos anteriores, el análisis del cuento “El inmortal” demuestra, en la práctica, que el fantástico borgeano esta entrelazado con la filosofía platónica, a saber, la teoría del conocimiento. Se observan en el análisis de las similitudes y diferencias en como Borges lee el Mito de la Caverna de Platón, esto es, lo lee como el procedimiento de desconstrucción del mundo metafísico construido por el filósofo. Como resultado, se señala que en los cuentos borgeanos, en gran parte, la filosofía sirve como estrategia para el saber fantástico, además de servir como estrategia para el hacer fantástico, además de servir para la construcción o desconstrucción de la realidad en los cuentos de Borges. Se encuentra en esta investigación una contribución al campo de las investigaciones sobre el fantástico y a los estudios literarios vinculados a la filosofía en la obra borgeana. Además de levantar otras preguntas que a los lectores las ansias por el estudio simultáneo de la obra de Borges y de la filosofía.

Palabras-clave: Borges. Literatura. Fantástico. Filosofía. Platón.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 NO RASTRO DO FANTÁSTICO BORGEANO	17
2 UM NOVO FANTÁSTICO.....	44
3 A DESCONSTRUÇÃO DA METAFÍSICA PLATÔNICA COMO ESTRATÉGIA DA NARRATIVA FANTÁSTICA EM “EL INMORTAL”	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	94
Bibliografia Consultada.....	96

INTRODUÇÃO

O que propõe-se a estudar e desenvolver nesta pesquisa está baseado na pergunta: como se constrói o fantástico literário na narrativa do autor argentino Jorge Luis Borges? E também, na observação/hipótese de que o fantástico em Borges está entrelaçado à apropriação da tradição da filosofia pelo autor. Como se trata de vasto campo de relações, enfatizamos uma relação possível: a apropriação da temática filosófica do tempo ou das várias concepções de temporalidade pela literatura fantástica borgeana, incluindo-se aí também a negação do tempo e as atemporalidades. A percepção da possibilidade de relação entre a filosofia e a literatura fantástica teve ocasião nas aulas, e, os estudos de filosofia, nas reuniões do Grupo de Pesquisa em Estudos Literários, além do próprio processo de leitura da narrativa borgeana.

Jorge Luis Borges nasceu em Buenos Aires em agosto de 1899; faleceu no dia 14 de junho de 1986, em Genebra, cidade em que foi sepultado. Desde criança teve contato com a biblioteca da família, lugar em que adquiriu o gosto pela literatura. Em meio a uma viagem familiar à Suíça, estourou a primeira guerra mundial, o que forçou os familiares e Borges a permanecerem no país onde continuou seus estudos. Já em Buenos Aires, no ano de 1923, publicou seu primeiro livro de poemas: *Fervor de Buenos Aires*. Desde então, não parou com as publicações, dentre as quais: *Discusión* (ensaios, 1932); *El jardín de senderos que se bifurcan* (contos, 1941); *Artifícios* (contos, 1944); *El Aleph* (contos, 1949); *Otras inquisiciones* (ensaios, 1952); *El informe de Brodie* (contos, 1970); *El libro de arena* (contos, 1975); *La memoria de Shakespeare* (contos, 1983).

Borges tornou-se um escritor reconhecido internacionalmente. Sua obra literária, principalmente os contos, perpassa pelo fantástico, que participa do desenvolvimento de sua produção. Na leitura da sua obra, percebemos, na construção dos contos, a influência do saber filosófico. Em alguns momentos, notamos certa dificuldade em separar literatura e filosofia, pois ambas se encontram entrelaçadas na obra. O leitor sente o deleite propiciado pela investigação de seus textos e a descoberta de certas proximidades com textos filosóficos.

O escritor Borges não utiliza a filosofia como um fim para o seu fazer

literário, porém, como meio pelo qual sua narrativa flui. A filosofia irmana-se com a literatura para que a realidade possa ser subvertida por eventos extraordinários. Os conceitos filosóficos são de valia para Borges por carregarem em sua essência, ou na maioria das vezes, a procura pela verdade das coisas do mundo. O modo como Borges faz com que o pensamento dos filósofos acompanhe a ficção comprova que o autor subverte uma realidade que é a realidade do próprio homem.

O fantástico utilizado por Borges, em sua narrativa, desenvolve-se como forma de metatexto, isto é, enquanto comenta sobre o fantástico no conto, o autor cria uma segunda realidade, ou muitas outras realidades que se transformam em labirintos e narrativas. Quando tece seus comentários sobre a literatura fantástica em seus contos, valida um fazer literário que leva o leitor a visualizar a importância do fantástico em sua obra. Borges, de certa maneira, induz o leitor a identificar que será feita, na narrativa, uma subversão da realidade por meio da categoria do fantástico, por meio de um evento que foge da compreensão de realidade do senso comum.

Em alguns prólogos, ou epílogos, Borges faz menção a seus contos como sendo ou não fantásticos. Um posicionamento, de certo modo, moderno, pois procura o diálogo com o leitor que lerá sua obra. Mas, deve-se ficar ainda mais preocupado com esse posicionamento do escritor, pois não se deve esquecer que o texto é literário e pode, ou não, ser fantástico. Borges quer propiciar a leitura fantástica porque tem conhecimento de que o fantástico só se desenvolve se houver a contribuição do leitor, pois o leitor convalida a permanência do fantástico.

Notamos também algumas relações do fantástico borgeano, levantadas neste trabalho, com algumas correntes da filosofia, entre elas: a teoria do conhecimento platônica. O fantástico em Borges não parte apenas de uma concepção de subversão da realidade/mundo, e, sim, de uma realidade que se realiza de modos diferentes para que o homem a perceba não como absoluta, mas como uma possível/outra realidade; isto é, fazendo com que o homem pense na possibilidade da existência de outros mundos. Observamos, no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que o fantástico se realiza, primeiro, com a criação de um mundo por meio de uma sociedade secreta e benevolente e, segundo, pela entrada de objetos de Tlön no mundo dos homens; entre os participantes dessa sociedade secreta, encontra-se o filósofo George Berkeley.

A aproximação entre o fantástico e a filosofia permite entrever a

realização do fantástico na literatura desenvolvida por Borges. No conto “El libro de arena”, observa-se o uso da concepção temporal de infinito, representado pelo livro de areia. Nos contos “El otro” e “Agosto 25, 1983”, a duplicação do tempo para que os dois personagens (Borges idoso e Borges jovem) se encontrem. No conto “Utopia de un hombre que está cansado”, o personagem Eudoro Acevedo viaja para o futuro, onde o tempo é sucessivo, mas não há cronologia. Em “La otra muerte”, o personagem Borges se perde nas duas histórias de Damián, pois o tempo se torna confuso ao postular a existência de duas narrativas sobre o mesmo fato, que aconteceu em anos diferentes: Damián, desse modo, é herói e traidor.

Os quatro últimos contos mencionados demonstram usos variados que Borges faz do conceito filosófico de tempo. Em outros contos, também é patente a relação com a filosofia, pois Borges faz referências frequentes ao pensamento de filósofos como Platão, Aristóteles, Plotino, Nietzsche e Schopenhauer, entre outros.

O uso da filosofia permite a construção de um tipo especial de fantástico nos contos borgeanos. Trata-se de um tipo de fantástico que, ainda que tenha como traço comum a incorporação da filosofia na tessitura ficcional, não suporta a exclusividade de uma concepção generalizante e exige do leitor borgeano a análise de cada conto em particular, de modo a desvendar os artifícios, estratégias e temas ficcionais nele presentes.

É importante também mencionar o contexto em que Borges estava inserido ao escrever seus textos. Buenos Aires passava por um governo autoritário do populista Juan Perón, e, encontrava-se envolta em uma crise financeira e social. A revolução na Argentina, no ano de 1953, ocasiona na derrubada do governo de Juan Perón, mas nada impediu que os peronistas retomassem o poder anos mais tarde. Já o mundo passava por duas guerras: a primeira e a segunda guerra mundial. A crise existencial ocasionada pelas duas guerras e por vários conflitos espalhados pelo mundo faz brotar uma corrente de pensamento que procurava fugir de uma crise existencial. Nesse contexto, o filósofo Jean-Paul Sartre (2009) inspirou muitos escritores com seus conceitos: existencialismo, liberdade, má-fé, autenticidade, responsabilidade, ser em-si e ser para-si. Sartre trouxe para o homem a responsabilidade de sua própria crise. O único responsável pelas desgraças do mundo é o homem, pois ele cria os meios para que a realidade funcione. De acordo com o pensamento sartreano, não é mais Deus o responsável pela realidade humana em crise; é o homem que deve alterar a sua vivência em sociedade para

que possa viver em harmonia ética consigo mesmo.

A tomada existencial influenciou o modo como autores latino-americanos desenvolveram sua obra literária. A representação da figura de um colonizador é quase que esquecida, e só permanece para que a vontade de sair da situação de colonizador e colonizado não desapareça. Tratavam a realidade de forma mágica: o peso de existir era fantasiado por uma realidade mascarada, por uma realidade mágica. Cortázar, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, e até mesmo Borges, cada um a seu modo, encararam essa linha contra-colonialista e desenvolveram obras de grande exposição.

O mundo ficcional (dos autores acima citados) permanecia em torno do realismo mágico, pelo qual tudo poderia acontecer, isto é, por meio de eventos extraordinários, como: o aparecimento de outros seres, assim também como a quebra de uma ordem lógica de acontecimentos produzida, por exemplo, por uma viagem temporal. Tais fatos estavam amparados por uma categoria que entendia a realidade de modo diferenciado. Por isso Borges, em sua obra, como comenta Davi Arrigucci Jr. (2001, p. 118): “[...] retrata ainda imagens históricas de Buenos Aires, desde a fundação mítica da cidade até sua presença ubíqua e inarredável, inscrita na sensibilidade, no imaginário, na alma dos argentinos”. Um anseio de representar e valorizar o local permeava os primeiros escritos de Borges.

O movimento que teve origem nesse contexto da valorização do local se apoiou no que os críticos chamam de vanguarda. Segundo Noé Jitrik (1995, p. 60), o movimento vanguardista não poderia se dissociar de um conceito de autorreferencialidade. E era o que queria esse movimento: trazer para si, no que se refere à tomada existencialista, a responsabilidade da modificação das coisas exteriores, isto é, do mundo ao redor. Borges procura essa autorreferencialidade e, por volta do ano de 1928, se empenha em ter uma vida política ativa. Segundo Júlio Pimentel Pinto (1998, p. 61): “[...] [Borges] chega de volta à Argentina envolvido pela vontade de busca de um *autêntico nacional* até então não revelado pela produção literária”. Borges toma para si parte da responsabilidade vanguardista e começa a escrever sua obra ficcional que, em um primeiro momento, aborda esse caráter localista, mas que, no amadurecimento da escrita literária, torna-se universal.

Contudo, Borges vanguardista não perdurou. Pinto (1999) comenta sobre uma possível cisão no pensamento borgeano: seria vanguardista nos anos de 1920 e anti-vanguardista a partir dos anos 1930. Tal ponto de vista demonstra a mudança

de posicionamento político de Borges, que muda em decorrência de fatos que se passavam no mundo hispano-americano daquele momento. De modo geral, Beatriz Sarlo (2008, p. 20) comenta: “Contra todo fanatismo, a literatura de Borges procura o tom da suspensão dubitativa, que persegue um ideal de tolerância”. Talvez tenha sido esse o motivo da ruptura com as vanguardas, de que não é o conflito que é importante, mas entender que o conflito funciona como motivo para construir o entendimento das diferentes realidades, sendo elas fantásticas ou não.

Neste trabalho utiliza-se o conceito de real/realidade entendido como: “Genericamente, o vocábulo designa toda tendência centrada no ‘real’, entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto e social” (MOISÉS, 2004, 378) – verbete realismo. Dessa forma, a realidade deixa-se perceber ao homem por está exterior a ele. Neste trabalho, aborda-se em vários momentos o conceito de realidade borgeano, mas não deve-se esquecer que tal realidade é retratada pela ficção e, por isso, é uma realidade ficcional.

Tendo em vista esse apanhado da obra borgeana, demonstra-se ciência de que um trabalho de pesquisa que pretende relacionar duas áreas, como a literatura e a filosofia, é um trabalho metodologicamente delicado. Contudo, corre-se o risco, como é possível perceber pela leitura de trabalhos semelhantes, de a filosofia predominar sobre a literatura no processo de elaboração das análises literárias. Nesse sentido, esta pesquisa procura ser vigilante quanto a isso, reconhece que a literatura é ponto de partida e de chegada, e sabemos que o modo especificamente literário de engendramento das ficções é o que modula os saberes filosóficos nelas presentes.

Esta dissertação conta com três capítulos. O primeiro apresenta a pluralidade de concepções do fantástico literário presentes nas narrativas de Borges, concepções encontradas durante o processo de leitura dos contos borgeanos. Os contos foram lidos para levantamento de todos os momentos em que o autor menciona explicitamente o fantástico. O escritor não trabalha apenas uma concepção, mas entrelaça diversas concepções para criar sua obra de modo mais complexo. Desse levantamento, a consideração de que o fantástico que comenta em seus contos parte de uma concepção de realidade que é diverso. Fazer esse estudo das referências sobre o fantástico na narrativa borgeana permitiu um outro entendimento: identificar que o fantástico proporciona uma visão diferenciada sobre a realidade, o que deixa a realidade em evidência para que eventos extraordinários

possam acontecer. Tais referências fazem menção ao fantástico por meio de negação temporal, da multiplicação do tempo e da imortalidade, pelas folhas de livros infinitos, por objetos de outro mundo adentrando no planeta terra – objetos mágicos –, pela existência de um pequeno ponto que contém o todo, e pela existência de obras e autores fictícios.

O segundo capítulo contará com as discussões teóricas sobre a narrativa fantástica na obra borgeana realizadas por estudiosos como: Emir Rodríguez Monegal, Jaime Alazraki, Beatriz Sarlo e, ainda, Tzvetan Todorov e Irène Bessière. Trata-se exatamente do momento em que, no texto, recuperamos as reflexões de Alazraki e a denominação neofantástico por ele cunhada no intuito de referir-se à obra de autores como Julio Cortázar, Borges e Franz Kafka, cujas obras muito se distanciam daquele tipo de narrativa que o crítico Todorov sistematizou com o nome de gênero fantástico.

Já o terceiro capítulo é o desenvolvimento da análise do conto “El Inmortal”, presente na obra *El Aleph*, em relação à filosofia platônica. O trabalho comparativo nos permitiu analisar o como a narrativa borgeana está entrelaçada à filosofia de Platão; primeiramente, pela presença de certa afinidade e, em seguida, pela diferença ou inversão. Nesse sentido, a seleção do conto “El Inmortal” apoia-se na percepção de sua possível relação com o modo pelo qual o filósofo Platão constrói a sua consagrada *Alegoria da Caverna* e a compreensão de que, em seguida, no mesmo conto borgeano, o sentido ascendente da dialética platônica não se realiza com o personagem. Procuramos encontrar as semelhanças e, também, as diferenças entre os textos de Borges e Platão, respectivamente, o conto “El Inmortal” e a *Alegoria da Caverna*.

O mundo sensível descrito por Platão se encontra no conto analisado, em que o personagem do conto, o Tribuno romano, procura as águas da imortalidade. Beber dessas águas tornando-se imortal simboliza a saída do mundo sensível em direção ao mundo inteligível, o que, de acordo com a *Alegoria da Caverna*, traria o conhecimento pleno e verdadeiro ao Tribuno, isto é, promoveria o alcance das Ideias de Bem, Belo, Justo. No conto borgeano, veremos que o personagem encontra destino diverso.

Na narrativa do “El inmortal”, tem-se o Tribuno que parte em busca de uma realidade, que para ele seria a imortalidade, contudo, não a encontra da maneira como gostaria. O mundo sensível, empírico, é o mundo exagerado pela

condição da imortalidade. O real passa a ser um mundo que o personagem conhece de forma hiperbólica. A sensação do presente é ainda maior; mesmo se tornando imortal, o mundo sensível – o mundo empírico, o mundo das experiências humanas – é transformado em um mundo no qual tudo é sentido de modo mais intensificado. Borges lança mão da realidade vinda do evento extraordinário, e, por momentos, faz-nos entender que a segunda realidade é a mais importante. Mas, é o intuito de Borges em encontrar essa segunda realidade realmente?

Alguns resultados obtidos por meio desse estudo referem-se ao modo como Borges cria o fantástico utilizando-se da realidade fundamentada em conceitos filosóficos. O entrelaçamento da literatura com a filosofia permite a Borges um aprofundamento sobre os assuntos da natureza humana. No trabalho, há referências sobre o fantástico na obra borgeana ao lado do conhecimento filosófico.

A sensação de se trabalhar com a filosofia e a literatura é bem expressada pelo estudioso William Gass (1971, p. 18), quando afirma que: “A Filosofia e a Ficção constituem-se muitas vezes em companheiras muito impertinentes. Por serem consangüíneas e parecidas como duas irmãs, são capazes de inspirar um ódio sutil; pois sua rivalidade é muitas vezes menos manifesta em seus danos”. Um ódio sutil que nos motiva ainda mais para o estudo filosófico-literário

O trabalho analítico do conto mencionado, “El Inmortal”, ainda considera o que Carvalho (2010, p.7) afirma, “[...] a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim”. Desse modo, o estudo comparado foi o caminho que proporcionou a percepção do alcance e limites das relações entre o fantástico borgeano e a filosofia.

As traduções das obras de Borges que se encontram no corpo do trabalho, foram transcritas das *Obras Completas* publicadas em português pela editora Globo: volumes I e II da publicação de 2002, e, volume III da publicação de 1999. Tendo em vista que as obras completas da edição em português têm vários tradutores, não mencionaremos quem traduziu cada texto. Já em relação às outras traduções, foram feitas traduções livres.

No que diz respeito à relevância da pesquisa, o trabalho proporciona a ampliação do campo de investigações sobre o neofantástico e dos estudos literários vinculados à filosofia. Além de levantar outras questões que possibilitam aos leitores o anseio pelo simultâneo estudo da obra de Borges e da filosofia.

1 NO RASTRO DO FANTÁSTICO BORGEANO

Nesse primeiro momento, faz-se necessário demonstrar qual é a concepção de fantástico do autor argentino, levando em consideração as pistas encontradas em seus textos ficcionais, isto é, o que ele escreve/declara acerca do fantástico em seus contos. O material de pesquisa, nesse caso, são os livros de contos e as menções explícitas do autor à literatura fantástica ou ao modo de se fazer o fantástico. Obedece-se à ordem de publicação dos livros de acordo com a publicação dos volumes da terceira edição argentina das *Obras Completas* – o primeiro volume publicado em 2008, e o segundo e terceiro volumes publicados em 2010.

A primeira menção à literatura fantástica encontrada na obra de Borges está no início do “Prólogo” de *Ficciones* (1944). O livro *Ficciones* é formado pela junção das obras *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) e *Artificios* (1944). No “Prólogo”, o autor afirma que, excetuando o conto “El Jardín de Senderos que se Bifurcan”, todos os contos presentes no livro são fantásticos (BORGES, 2008, p. 511). Por meio dos prólogos – e epílogo – sugere uma possível maneira de ler seus contos, o que funciona como instruções para que o leitor não fuja de leitura estabelecida pelo autor.

No primeiro conto da coletânea *Ficciones*, encontra-se referência ao fantástico, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que aborda o mundo “imaginário” de Tlön. Borges personagem afirma que foi por causa de um espelho e de uma enciclopédia que ele e Bioy Casares descobriram o mundo de Tlön (BORGES, 2008, p. 513). O espelho incomodou Borges e Bioy enquanto travavam um debate sobre um livro escrito em primeira pessoa. Ao fim, Bioy Casares comentou que “[...] uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (BORGES, 2008, p. 513)¹. Bioy, indagado por Borges, explica que havia lido tais palavras em *The Anglo-American Cyclopaedia*.

Ambos os personagens, no entanto, não encontram, na mencionada enciclopédia, o artigo que se refere a Uqbar. No dia seguinte ao debate, Bioy

¹ “[...] um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens” (BORGES, 2000b, p. 475).

informa a Borges que havia conseguido a enciclopédia com o artigo sobre Uqbar. A enciclopédia é o volume XXVI e se assemelhava em tudo com a enciclopédia da noite anterior, exceto pelo acréscimo de quatro páginas numeradas de 917 a 921:

[...] En la falsa carátula y en el lomo, la indicación alfabética (Tor-Ups) era la de nuestro ejemplar, pero en vez de 917 páginas constaba de 921. Esas cuatro páginas adicionales comprendían al artículo sobre Uqbar; no previsto (como habrá advertido el lector) por la indicación alfabética. Comprobamos después que no hay otra diferencia entre los volúmenes (BORGES, 2008, p. 514)².

Ao colocar Bioy Casares e a si próprio como personagens do conto, Borges escritor enfatiza a realidade – a existência – tanto de Bioy e Borges quanto do mundo em que vivem – planeta Terra. Esse recurso lhe permite existir em um preciso espaço-tempo para poder se diferenciar da segunda realidade proposta, a saber, o mundo de Tlön. Tal efeito leva o leitor a identificar a diferença entre os dois mundos: do enredo do conto e da Terra. Borges parece não demonstrar inocência ao convocar Bioy e a si mesmo para compor os personagens do conto, mas sim, o conhecimento de um perito em literatura que faz o leitor perceber a diferença existente entre a realidade ficcional e a realidade vivida pelo leitor.

O mencionado artigo identifica, enciclopedicamente, tudo o que há no suposto mundo de Tlön. Borges, narrador, refere-se a uma passagem do livro de Uqbar afirmando que: “La sección *idioma y literatura* era breve. Un solo rasgo memorable: anotaba que la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön...” (BORGES, 2008, p. 515)³. Percebe-se a identificação da literatura daquele mundo como fantástica, mas não há descrição, caracterização ou explicação sobre o que significaria o caráter fantástico de tal literatura.

Em outra passagem do mesmo conto, o narrador afirma que a metafísica é um ramo da literatura fantástica (BORGES, 2008, p. 520). Para entender esse conceito de metafísica, consultou-se a definição no dicionário de filosofia de Nicola

² “No ante-rostro e na lombada, a indicação alfabética (Tor-Ups) era a de nosso exemplar, mas em vez de 917 páginas constava de 921. Essas quatro páginas adicionais compreendiam o artigo sobre Uqbar; não previsto (como terá observado o leitor) pela indicação alfabética. Comprovamos depois que não havia outra diferença entre os volumes” (BORGES, 2000b, p. 476).

³ “A seção *idioma e literatura* era breve. Um único traço memorável: anotava que a literatura de Uqbar era de caráter fantástico e que suas epopeias e suas lendas não se referiam nunca à realidade mas às duas regiões imaginárias de Mlejnas e de Tlön...” (BORGES, 2000b, p. 477).

Abbagnano, o qual afirma que a metafísica é “[...] ciência *primeira*, por ter como objeto o objeto de todas as outras ciências, e como princípio um princípio que condiciona a validade de todos os outros” (ABBAGNANO, 2007, p. 766). Essa afirmação permite a compreensão de que o mundo de Tlön é uma representação da representação, isto é, o planeta Terra já é a representação de um mundo perfeito, a saber, um mundo idealizado que se encontra no mundo metafísico. Desse modo, Tlön é a representação de um mundo que já é a representação de um outro. Seria o caso de uma dízima periódica? Ou, um representar infinito? Possivelmente, pois Tlön seria a *mímesis* do planeta Terra; e a Terra representação de um mundo idealizado.

Ainda no conto, Borges faz uma crítica à ciência idealista. Ele afirma que, ao explicar um fato, o idealismo une-o a outro, isto é, gera um novo fato e, com isso, constrói um contínuo de fatos. O argumento borgeano garante que a filosofia é dialética, e, por ser dialética, contribui para multiplicar os sistemas idealistas:

El hecho de que toda filosofía sea de antemano un juego dialéctico, una *Philosophie des Als Ob*, ha contribuido a multiplicarlas. Abundan los sistemas increíbles, pero de arquitectura agradable o de tipo sensacional. Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos (BORGES, 2008, p. 520)⁴.

Está claro que os metafísicos de Tlön não buscam a verdade e nem a verossimilhança, mas sim o assombro. Se buscassem a verdade, os metafísicos de Tlön estariam buscando uma verdade idealizada; isto é, uma verdade que provém de uma realidade de origem metafísica – o que lembraria o mundo inteligível proposto pela filosofia platônica. A verossimilhança só faria sentido, nesse conto, se o mundo de Tlön copiasse as ideias perfeitas que estão presentes no mundo inteligível. No entanto, Tlön foi criado por mãos humanas; é um mundo apenas humano e o que se busca é o assombro.

⁴ “O fato de que toda filosofia seja de antemão um jogo dialético, uma *Philosophie des Als Ob*, contribui para multiplicá-las. Sobram os sistemas inacreditáveis, mas de arquitetura agradável ou de tipo sensacional. Os metafísicos de Tlön não procuram a verdade nem sequer a verossimilhança: procuram o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não é outra coisa que a subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles” (BORGES, 2000b, p. 481).

No conto não há aspiração pela verdade. Caso houvesse, o mundo de Tlön jamais poderia existir por si só, pois seria necessário que, anteriormente, existisse o mundo perfeito, o metafísico, para que Tlön pudesse ser a representação dele. Outro argumento que reafirma que não há verdade é o fato de os metafísicos de Tlön julgarem que a metafísica é um ramo do fantástico (BORGES, 2008, p.520). Pode-se afirmar que o assombro que os metafísicos de Tlön buscam vem dessa realidade fantástica, já que a verdade e a verossimilhança não existem; ou não são importantes como o próprio fantástico.

No decorrer da narrativa, há a constatação de que Tlön foi criado por um grupo secreto formado, inicialmente, por Dalgarno e George Berkeley. Os dois participantes começam a escrever uma conspiração contra o planeta Terra. O grupo secreto possui como plano “conspiratório” inventar um país, porém o tempo não colaborava, pois seria necessário que esse plano fosse retomado com o auxílio de mais de uma geração, por isso o uso de discípulos que tinham como objetivo o prosseguimento do plano. Após um hiato conspiratório, um novo grupo no qual encontrava-se Buckley, propôs-se a criar um planeta. Pelas influências de Buckley, o mundo deveria ser construído à imagem deste, isto é, a Terra; porém por mãos humanas. Buckley foi envenenado em Botton Rouge em 1828 e, após sua morte, seus seguidores publicaram secretamente a enciclopédia em que “[...] esa revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente *Orbis Tertius* [...]” (BORGES, 2008, p. 526)⁵. O interessante é que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” é uma revisão do nosso mundo, a Terra, mediada pelo livro, mas construída pelo trabalho intelectual humano. Talvez o motivo de ser oculto seja o clima de conspiração que permeou sua idealização, não contra o governo-estado, mas contra Deus.

De maneira mais geral, o conto traz outras alusões à literatura de Tlön. Afirma que os hábitos literários e a ideia de plágio não existem, pois se entende que para haver plágio é necessário que haja a cópia de algo, contudo não há, pois prevalece a ideia de que um autor representa os outros:

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del

⁵ “Essa revisão de um mundo ilusório se denomina provisoriamente *Orbis Tertius* [...]” (BORGES, 2000b, p.487).

plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo” (BORGES, 2008, p. 523)⁶.

O estabelecimento de que as obras são de um só autor permite à obra e ao sujeito o anonimato. A afirmação do *não-plágio* introduz a ideia de uma literatura fundada como sistema; a saber, não pode haver plágio porque todos os autores estão subordinados a um autor em comum que reúne todas as ideias de Tlön – o próprio mundo de Tlön: “La crítica suele inventar autores: elige dos obras disímiles – el *Tao Te King* y *Las mil y una noches*, digamos –, las atribuye a un mismo escritor y luego determina con probidad la psicología de ese interesante *homme de lettres*...” (BORGES, 2008, p. 523)⁷.

Em outro momento, o conto trata da distinção entre os livros:

También son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen las tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto (BORGES, 2008, p. 523)⁸.

Contudo, é necessário que o livro encerre o seu contralibro em si mesmo, isto é, do mesmo modo que existe uma tese, existirá uma antítese. Para que a ideia de livro exista, é necessário que uma ideia contrária reafirme a existência do livro; assim como nos diálogos platônicos em que a tese é sempre rebatida com uma antítese para alcançar a verdade, ou quase isso. A dialética, nesse caso, é fundamental para contrapor as ideias fundamentadas em opiniões para poder alcançar uma síntese do conhecimento verdadeiro. No movimento de superação de uma tese por contraposição de outra tese, propicia-se o debate sobre as questões que se busca, livrando-as de uma mera verdade do senso comum.

O leitor tem a certeza que o plano conspiratório começa a dar certo quando alguns itens do mundo de Tlön começam a adentrar o mundo dos homens. Após fazer as elucidações sobre a literatura de Tlön, encontra-se uma passagem

⁶ “Nos hábitos literários é também todo-poderosa a idéia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito do plágio: estabeleceu-se que todas as obras são de um único autor, que é intemporal e é anônimo” (BORGES, 2000b, p. 484).

⁷ “A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissimiles – o *Tao Te King* e as *Mil e Uma Noites*, digamos –, atribui-las a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante *homme de lettres*...” (BORGES, 2000b, p. 484).

⁸ “Também são diferentes os livros. Os de ficção abarcam um único argumento, com todas as permutações imagináveis. Os de natureza filosófica invariavelmente contêm a tese e a antítese, o rigoroso pró e o contra de uma doutrina. Um livro que não encerre seu contralibro é considerado incompleto” (BORGES, 2000b, p. 484).

importante para entender o aparecimento do fantástico no mundo real. Trata-se do momento em que a ficção tenta romper o limite racional entre o imaginado e o real, além de induzir a questão: será que o real é mesmo real? Qual a prova que o homem tem para afirmar que a realidade em que está é a verdadeira? O narrador conta como se dão a primeira e a segunda intrusão do mundo fantástico no mundo real, isto é, de como os primeiros objetos de Tlön aparecem no mundo real.

Sobre a primeira aparição de um objeto de Tlön no mundo real, o texto afirma:

Ocurrió en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba el ocaso. La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar (BORGES, 2008, p. 526)⁹.

A intrusão, de fato, refere-se à entrada de uma bússola em meio aos pertences da princesa Faucigny Lucinge recebidos de Poitiers. Essa bússola contém graficamente as letras que correspondem ao alfabeto de Tlön:

Entre ellas – con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormindo – latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primeira intrusión del mundo fantástico en el mundo real (BORGES, 2008, p. 526-527)¹⁰.

A segunda aparição dos objetos de Tlön no mundo humano: “Ocurrió unos meses después, en la pulpería de un brasilero, en la Cuchilla Negra” (BORGES, 2008, p. 527)¹¹. Borges e Amorim regressavam de Sant’ Anna, mas devido a um imprevisto precisaram se abrigar no armazém de um brasileiro:

⁹ “Ocorreu num apartamento da rua Laprida, diante de uma clara e alta sacada, voltada para o ocaso. A princesa de Faucigny Lucinge recebera de Poitiers sua baixela de prata. Do vasto interior de um caixote rubricado de carimbos internacionais, iam saindo finas coisas imóveis: prataria de Utrecht e de Paris com dura fauna heráldica, um samovar” (BORGES, 2000b, p. 487).

¹⁰ “Entre elas – com perceptível e tênue tremor de pássaro adormecido – latejava misteriosamente um bússola. A princesa não a reconheceu. A agulha azul indicava o norte magnético; a caixa de metal era côncava; as letras da esfera correspondiam a um dos alfabetos de Tlön. Tal foi a primeira intrusão do mundo fantástico no mundo real” (BORGES, 2000b, p. 487).

¹¹ “Ocorreu uns meses depois, no armazém de um brasileiro, na Cuchilla Negra” (BORGES, 2000b, p. 487).

El pulpero nos acomodó unos catres crujientes en una pieza grande, entorpecida de barriles y cueros. Nos acostamos, pero no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible, que alternaba denuestos inextricables con rachas de milongas – más bien con rachas de una sola milonga. Como es de suponer, atribuimos a la fogosa caña del patrón ese griterío insistente... (BORGES, 2008, p. 527)¹².

Tarde da noite começaram a ouvir os gritos de um bêbado; já de madrugada encontraram o bêbado morto:

A la madrugada, el hombre estaba muerto en el corredor. La aspereza de la voz nos había engañado: era un muchacho joven. En el delirio se le habían caído del tirador unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado. En vano un chico trató de recoger ese cono. Un hombre apenas acertó a levantarlo. Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable y que después de retirado el cono, la opresión perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne. Esa evidencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y de miedo (BORGES, 2008, p. 527)¹³.

Como afirma o narrador: “Nadie sabía nada del muerto, salvo ‘que venía de la frontera’. Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo son imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Tlön” (BORGES, 2008, p. 526-527)¹⁴. Será que essa fronteira é a do mundo de Tlön e é de lá que o estrangeiro trouxe a moeda? O conto não deixa clara essa questão. Fica a critério da interpretação do leitor; o que causa ambiguidade (que faz parte da construção do fantástico) sobre qual fronteira: a do Brasil ou a de outro mundo?

Desse modo, pode-se observar que as primeiras aparições do fantástico nos textos borgeanos provêm de intrusões de objetos de mundos “desconhecidos” no mundo “real”, humano. Objetos que ferem a noção de realidade de quem a

¹² “O dono do armazém acomodou-nos em catres rangentes num quarto amplo, abarrotado de barris e couros. Deitamo-nos, mas não nos deixou dormir até o amanhecer a bebedeira de um vizinho invisível, que alternava injúrias inextricáveis com rajadas de milongas – melhor, com rajadas de uma única milonga. Como é de supor, atribuimos à fogosa cachaça do proprietário essa gritaria insistente...” (BORGES, 2000b, p. 488).

¹³ “De madrugada, o homem estava morto no corredor. A aspereza da voz nos enganara: era um rapaz jovem. Durante o delírio caíram-lhe do cinturão algumas moedas e um cone de metal reluzente, do diâmetro de um dado. Em vão um menino tentou pegar esse cone. Apenas um homem mal conseguiu levantá-lo. Eu o tive na palma da mão por alguns minutos: lembro-me de que seu peso era intolerável e que, depois de retirado o cone, a opressão perdurou. Também me lembro do círculo preciso que me gravou na carne. Essa evidência de um objeto muito pequeno e, ao mesmo tempo, pesadíssimo deixava uma impressão desagradável de asco e de medo” (BORGES, 2000b, p. 488).

¹⁴ “Ninguém sabia nada sobre o morto, exceto “que vinha da fronteira”. Esses cones pequenos e muito pesados (feitos de um metal que não é deste mundo) são imagem da divindade, em certas religiões de Tlön” (BORGES, 2000b, p. 488).

percebe. Essa pode ser a primeira pista para se entender a concepção de fantástico em Borges: o fantástico adentra o mundo dos homens, modifica a percepção da realidade e deixa quem o percebeu com o peso e a perplexidade da própria existência.

Em 1944, segundo o conto, um investigador do diário *The American* achou os quarenta volumes da primeira enciclopédia de Tlön:

Algunos rasgos increíbles del Onceno Tomo (verbigracia, la multiplicación de los *hrönir*) han sido eliminados o atenuados en el ejemplar de Memphis; es razonable imaginar que esas tachaduras obedecen al plan de exhibir un mundo que no sea demasiado incompatible con el mundo real. La diseminación de objetos de Tlön en diversos países complementaría ese plan... (BORGES, 2008, p. 528)¹⁵.

Então, o aparecimento de objetos do mundo de Tlön no planeta Terra completa o plano inicial de aproximar os dois mundos: Tlön e Terra. Como Tlön foi construído por mãos humanas, nada mais justo que Tlön torne-se a própria Terra. Para isso, é necessário que ele se adentre ao mundo – Terra – de forma sutil, pelas fissuras que se encontram no idealismo de um mundo perfeito, isto é, um idealismo-criador divino. Esse idealismo divino provém do entendimento de que o mundo foi construído pelas mãos de um ser superior; a saber, Deus; e por essas mãos também vieram os homens que habitam esse mundo; a saber, a Terra. O criador, como ideia e expressão máxima do poder divino, contribuiu para a criação e o desenvolvimento das religiões, que passaram e passam por processos evolutivos desde suas primeiras demonstrações, marcadas pelo culto ao divino. E eis o que Borges comenta:

¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo este, pero de acuerdo a leyes divinas – traduzco: a leyes inhumanas – que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo decifren los hombres (BORGES, 2008, p. 528)¹⁶.

¹⁵ Alguns traços inacreditáveis do Décimo Primeiro Tomo (*verbi gratia*, a multiplicação dos *hrönir*) foram eliminados ou atenuados no exemplar de Memphis; é razoável imaginar que essas rasuras obedecem ao plano de exibir um mundo que não seja demasiadamente incompatível com o mundo real. A disseminação de objetos de Tlön em diversos países complementaria esse plano... (BORGES, 2000b, p. 488-489).

¹⁶ Como não se submeter a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também está ordenada. Quem sabe o esteja, mas conforme leis divinas – traduzo: leis desumanas – que nunca percebemos completamente. Tlön será um labirinto, mas um

Com a criação de Tlön, os conspiradores trouxeram um novo mundo para a realidade humana. Tlön é um mundo ordenado e criado em semelhança com o mundo atual – a Terra (que não foi criado pelos homens). E assim como a Terra, o novo mundo contém a imperfeição que é da natureza humana. Tlön é um labirinto, mas um labirinto criado pelos homens e para os homens. A existência de um Deus que organiza e que redime o ser é deixada de lado com a criação de Tlön.

Com o passar do tempo, Tlön será uma ideia e uma realidade tão normal quanto a ideia da então antiga Terra:

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne (BORGES, 2008, p. 529)¹⁷.

Observa-se, no conto, a primeira incidência da literatura fantástica nos contos de Borges. O contato com os acontecimentos fantásticos se dá por meio da “descoberta” de um mundo criado por homens que começa a introduzir-se no mundo Terra. O mundo de Tlön se torna autônomo porque deixa de ser conduzido pelos homens que o criaram, e se insere na Terra dos homens. A criação do mundo de Tlön, e a experiência que o leitor adquire ao ler o conto, é o próprio fantástico. No conto, Tlön se torna representação do fantástico para Borges: a autonomia de um mundo criado e organizado à luz da realidade dos homens.

Outro conto, “Examen de la obra de Herbert Quain”, presente na mesma obra, *Ficciones*, apresenta um narrador que analisa e comenta algumas das obras de um autor chamado Herbert Quain. O conto é uma resenha que examina a obra ficcional do falecido autor. Enquanto faz o resumo dos livros, o narrador constrói e tece seus comentários/análises a respeito deles.

Dentre os livros de Quain, o narrador destaca *April March* que, por ser uma obra regressiva (no sentido de que algumas novelas presentes no livro remetem a outro texto para explicar ou contar o que se passou na história anterior) e

labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens (BORGES, 2000b, p. 489).

¹⁷ “Com isso, desaparecerão do planeta o inglês e o francês e o simples espanhol. O mundo será Tlön. Não me importo, continuo revisando, nos plácidos dias do hotel de Adrogué, uma indecisa tradução quevediana (que não tenciono publicar) do *Urn Burial*, de Browne” (BORGES, 2000b, p. 489).

ramificada (no sentido de que os romances podem recorrer a outra forma de ordem, organização), não passa de um jogo. Nesse sentido, afirma o narrador: “Nadie, al juzgar esa novela, se niega a descubrir que es un juego; es lícito recordar que el autor la consideró nunca otra cosa” (BORGES, 2008, p. 553)¹⁸; por exemplo, o narrador afirma que leitor que ler os relatos do autor em ordem cronológica, perderá a peculiaridade do estranho livro (BORGES, 2008, p. 555). Também afirma que os mundos de *April March* não são regressivos, apenas o modo de historiá-los (BORGES, 2008, p. 554).

O narrador salienta que dos nove relatos presentes no livro de Quain, o que o autor idealizou não é o melhor, mas sim o x9, que é de natureza fantástica. (BORGES, 2008, p. 555). O conto expõe uma ordem estranha de livros que quando reagrupados podem formar outras unidades de sentido. Contudo, o relato mais importante continua sendo o de natureza fantástica. Apesar de afirmar que x9 é fantástico, o narrador não dá mais pistas acerca do modo como o fantástico acontece.

Novamente, observa-se a preocupação do narrador borgeano para com o leitor: “[...] el sabor peculiar del extraño libro” (BORGES, 2008, p. 555)¹⁹ é importante para o sentido de leitura que o leitor encontrará. Ao escolher uma ordem ternária de apresentação das novelas, Quain pode induzir os leitores a perceberem que a visão do fantástico é mais fácil quando se está na ordem (ternária). Mas, segundo o narrador do conto, após a publicação, Quain se arrependeu da ordem ternária porque os homens que o imitam optam pela ordem binária. Já os deuses optam pelo infinito.

“Optar” por uma ordem binária pode ser uma crítica ao modo como o ser humano entende/conhece as coisas. A ordem ternária é complexa para o entendimento humano, mas talvez seja o local mais adequado para que o fantástico “habite”. Nesse sentido, a ordem binária facilitaria o entendimento, mas prejudicaria a percepção do fantástico, pois estaria mais perto de uma inferência dedutiva, isto é, o ser partiria da análise de apenas quatro premissas (x1, x2, x3, x4) para chegar a um entendimento (Z) sobre a novela; a saber, a conclusão. Não poderia ser indutiva, porque na indução se parte de uma proposição particular para (outras) gerais, o que

¹⁸ “Ninguém, ao julgar esse romance, nega-se a descobrir que é um jogo; é lícito recordar que o autor nunca o considerou outra coisa” (BORGES, 2000b, p. 512).

¹⁹ “[...] o sabor peculiar do estranho livro” (BORGES, 2000b, p. 514).

exigiria do leitor o já conhecimento do que busca; a saber, a conclusão. Já os deuses não carecem de métodos, escolhem o infinito, pois não precisam se preocupar com a complexidade do entendimento ou conhecimento.

É possível perceber que o conto é fantástico na medida em que Borges quebra a noção de realidade ao analisar uma obra que não existe. E, o uso que o narrador faz da obra imaginária ficcional é uma das maneiras de se fazer a literatura, pois permite uma abertura maior de invenção.

Os dois contos, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “Examen de la obra de Herbert Quain”, abordam livros fictícios, isto é, inventados, mas que na obra ficcional de Borges se tornam obras reais. Borges demonstra seu interesse em supor a existência de determinadas obras fictícias para delas falar em seus contos: “[...] *he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios. Éstas son Tlön, Uqbar, Orbis Tertius y el Examen de la obra de Herbert Quain*” (BORGES, 2008, p. 511)²⁰. É essa a semelhança que permeia os dois contos borgeanos: abordam obras inventadas que auxiliam a construção de sentido no conto.

No conto “La otra muerte”, o personagem narrador é homônimo do escritor Borges. O personagem recebe uma carta de Gannon de Gualaguaychú, informando o envio da versão do poema “The Past”, de Ralph Waldo Emerson, e sobre a morte de Pedro Damián, que havia morrido de uma congestão pulmonar. Segundo o conto, a carta descreve que, em meio às febres, Damián recordou delirantemente da batalha de Masoller (BORGES, 2008, 686). O narrador Borges nada se surpreende pelos delírios do personagem, pois anos antes, por volta de 1942, narra o encontro que teve com ele a aproximadamente duas léguas de Ñancay, em que afirma que “[...] el sonido y la furia de Masoller agotaban su historia [...]” (BORGES, 2008, p. 686)²¹. O que faz entender o que o personagem pode ter vivenciado a revolução de 1904. Esse foi o primeiro contato com a história de Pedro Damián.

O segundo contato do personagem narrador Borges com a mencionada história é narrado nos seguintes termos: “La fiebre y la agonía del entrerriano me sugirieron un relato fantástico sobre la derrota de Masoller” (BORGES, 2008, p.

²⁰ “[...] preferi a escrita de notas sobre livros imaginários. Estas são “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; e o “Exame da obra de Herbert Quain” (BORGES, 2000b, p. 473).

²¹ “O som e a fúria de Masoller esgotavam a sua história [...]” (BORGES, 2000b, p. 635).

687)²². A busca suscita no narrador a vontade de escrever um conto fantástico sobre a ambígua história de Damián. O narrador se comove com o lapso de verdade que circunda a história do personagem na batalha de Masoller, em que se nota a ambiguidade quando se trata da sua honra: traidor ou herói? A falta de certeza e a dificuldade promovem no narrador a busca dos fatos que a envolve. Por intermédio de Emir Rodríguez Monegal, consegue um encontro com o coronel Dionísio Tabares. Entre as histórias sobre a campanha de Masoller, Tabares cita o nome do personagem: “¿Damián? ¿Pedro Damián? – dijo el coronel –. Ése sirvió conmigo. Un tapecito que le decían Daymán los muchachos” (BORGES, 2008, p. 687)²³. A partir desse momento, instigado pelo narrador personagem Borges, Tabares narra sua versão sobre a história de Damián:

[...] Alguien podía pensarse cobarde y ser un valiente, y asimismo al revés, como le ocurrió a ese pobre Damián, que se anduvo floreando en las pulperías con su divisa blanca y después flaqueó en Masoller. En algún tiroteo con los *zumacos* se portó como un hombre, pero otra cosa fue cuando los ejércitos se enfrentaron y empezó el cañoneo y cada hombre sintió que cinco mil hombres se habían coaligado para matarlo. Pobre gurí, que se la había pasado bañando ovejas y que de pronto lo arrastró esa patriada... (BORGES, 2008, p. 687)²⁴.

Nessa primeira versão, encontra-se Pedro Damián como traidor. A honra do personagem histórico é baseada em um erro cometido durante o tiroteio com os *zumacos*. Já em um segundo momento, quando o narrador Borges, com a necessidade de extinguir a dúvida, pois precisa saber o que aconteceu para terminar seu conto fantástico, decide encontrar novamente o coronel Tabares: “En el invierno, la falta de una o dos circunstancias para mi relato fantástico (que torpemente se obstinaba en no dar con su forma) hizo que yo volviera a la casa del coronel Tabares” (BORGES, 2008, p. 688)²⁵. Ao chegar na casa, se depara com outra

²² “A febre e a agonia do entrerriano sugeriram-me um conto fantástico sobre a derrota de Masoller” (BORGES, 2000b, p. 635-636).

²³ “Damián? Pedro Damián? – disse o coronel. – Esse serviu comigo. Um tapezinho que os rapazes chamavam Daymán” (BORGES, 2000b, p. 636).

²⁴ Alguém podia supor-se covarde e ser um valente, e também o contrário, como ocorreu com esse pobre Damián, que andou se exibindo nas tabernas com sua divisa branca e depois fraquejou em Masoller. Num tiroteio com os *zumacos*, comportou-se como homem, mas o canhoneio, e cada homem sentindo que cinco mil outros se reuniram para matá-lo. Pobre rapaz, passou a vida banhando ovelhas e, assim de repente, arrastou-o essa patriotada... (BORGES, 2000b, p. 636).

²⁵ “No inverno, a falta de um ou dois pormenores para meu conto fantástico (que se obstinava, sem jeito, em não encontrar sua forma) fez com que eu voltasse à casa do coronel Tabares” (BORGES, 2000b, p. 637).

peessoa além de Tabares: “Lo hallé con otro señor de edad: el doctor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, que también había militado en la revolución de Saravia” (BORGES, 2008, p. 688)²⁶. É o doutor Amaro que apresenta a segunda versão da história de Damián, dessa vez, o personagem histórico é herói de guerra:

Pedro Damián murió como querría morir cualquier hombre. Serían las cuatro de la tarde. En la cumbre de la cuchilla se había hecho fuerte la infantería colorada; los nuestros la cargaron, a lanza; Damián iba en la punta, gritando, y una bala lo acertó en pleno pecho. Se paró en los estribos, concluyó el grito y rodó por tierra y quedó entre las patas de los caballos. Estaba muerto y la última carga de Masoller le pasó por encima. Tan valiente y no había cumplido veinte años (BORGES, 2008, p. 688)²⁷.

O conto não explicita, de fato, qual a verdadeira história. O narrador Borges pesquisa/escuta as histórias sobre Damián e apresenta algumas conjecturas. Uma delas supõe que há dois personagens Pedro Damián: “[...] el cobarde que murió en Entre Ríos hacia 1946, el valiente que murió en Masoller en 1904” (BORGES, 2008, p. 690)²⁸.

A segunda conjectura, considerada a mais curiosa pelo narrador Borges, é a conjectura sobrenatural, a que Ulrike Von Kühlmann imaginou. Segundo a versão de Ulrike:

Pedro Damián [...] pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. Dios vaciló un segundo antes de otorgar esa gracia, y quien la había pedido ya estaba muerto, y algunos hombres lo habían visto caer. Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra (BORGES, 2008, p. 690)²⁹.

²⁶ “Encontrei-o com outro senhor de idade: o doutor Juan Francisco Amaro, de Paysandú, que também tinha militado na revolução de Saraiva” (BORGES, 2000b, p. 637).

²⁷ “Pedro Damián morreu como qualquer homem desejaria morrer. Deviam ser quatro da tarde. No alto da coxilha de fortalecera a infantaria colorada; os nossos a atacaram, a lança; Damián ia na ponta, gritando, e uma bala o acertou em cheio no peito. Firmou-se nos estribos, completou o grito e caiu por terra e ficou entre as patas dos cavalos. Estava morto e a última carga de Masoller lhe passou por cima. Tão valente e nem tinha completado vinte anos” (BORGES, 2000b, p. 637).

²⁸ “[...] o covarde que morreu em Entre Ríos por volta de 1946, o valente que morreu em Masoller em 1904” (BORGES, 2000b, p. 638).

²⁹ Pedro Damián [...] pereceu na batalha, e na hora da morte suplicou a Deus que o fizesse voltar a Entre Ríos. Deus vacilou um segundo antes de outorgar essa graça, e quem a pedira já estava morto e alguns homens viram-no cair. Deus, que não pode mudar o passado, mas sim as imagens do passado, trocou a imagem da morte pela de um desfalecimento, e a sombra do entrerriano voltou a sua terra (BORGES, 2000b, p. 639).

Pedro Damián voltou, mas viveu a vida solitária de um guerreiro perdedor. Tal conjectura faz sugerir a hipótese levantada e escolhida pelo narrador como, provavelmente, a verdadeira. O narrador achou-a no tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani, cujo estudo levou o narrador Borges ao Canto XXI do *Paradiso*, que aborda a questão de identidade (BORGES, 2008, p.690). O narrador Borges conta sua versão:

[...] Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza. Volvió a Entre Ríos; no alzó la mano a ningún hombre, no *marcó* a nadie, no buscó fama de valiente, pero en los campos del Ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcará. Fue preparando, sin duda sin saberlo, el milagro. Pensó con lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904 (BORGES, 2008, p. 690-691)³⁰.

Em outro trecho, o narrador afirma que escreveu e registrou um processo não acessível aos homens, pois sua hipótese contradiz a razão na medida em que ocorre a modificação do passado: “[...] He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón; pero algunas circunstancias mitigan ese privilegio temible” (BORGES, 2008, p.691)³¹. Esse processo seria o mesmo que criar duas histórias universais. Mesmo assim, o narrador Borges comenta que:

Por lo pronto, no estoy seguro de haber escrito siempre la verdad. Sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos. Sospecho que

³⁰ “[...] Damián portou-se como covarde no campo de Masoller, e dedicou a vida a corrigir essa vergonhosa fraqueza. Voltou a Entre Ríos; não levantou a mão contra nenhum homem, não *marcou* ninguém, não procurou fama de valente, mas nos campos de Ñancay fez-se duro, lidando com o monte e o gado xucro. Seguramente sem o saber, foi preparando o milagre. Pensou no fundo de si mesmo: se o destino me traz outra batalha, saberei merecê-la. Durante quarenta anos, esperou-a com obscura esperança, e o destino por fim a trouxe, na hora da morte. Trouxe-a em forma de delírio, e já os gregos sabiam que somos as sombras de um sonho. Na agonía, reviveu sua batalha, e conduziu-se como homem e encabeçou o ataque final e uma bala acertou-o em pleno peito. Assim, em 1946, por obra de uma longa paixão, Pedro Damián morreu na derrota de Masoller, que ocorreu entre o inverno e a primavera de 1904” (BORGES, 2000b, p. 639).

³¹ “[...] Adivinhei e registrei um processo não acessível aos homens, uma espécie de escândalo da razão; mas algumas circunstâncias mitigam esse privilégio temível” (BORGES, 2000b, p. 640).

Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani (BORGES, 2008, p. 691)³².

Pode-se perceber neste conto, o fantástico como um relato de difícil acesso para o homem, pois proporciona a falta de referencialidade da realidade. O narrador Borges demonstra por meio dessa narrativa uma incerteza em falar sobre os fatos verdadeiros da história de Damián, além de questionar-se sobre a existência desse personagem histórico. No final de suas pesquisas, crê ter “[...] fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real; también el inocente Virgilio, hará dos mil años, creyó anunciar el nacimiento de un hombre y vaticinaba el de Dios” (BORGES, 2008, p. 692)³³. Nota-se a crítica sobre a memória da história, pois a passagem do tempo não garante todos os detalhes sobre os acontecimentos da vida de Damián.

Talvez Pedro Damián seja o ponto fantástico da história, e não a história que está em sua volta. Sem Damián, a história não tem sentido. O personagem é quem sustenta a afirmação fantástica, e ela é eternizada com a morte do personagem e com os delírios sobre a batalha de Masoller. Um segredo que é levado ao túmulo. Mas, um mistério ainda prevalece no conto: o narrador Borges, quando se encontra com Patricio Gannon, pergunta sobre a carta que Gannon enviou-lhe. Com surpresa, Gannon afirma que não enviou tal carta ao narrador Borges. Sobre esse momento, o personagem Borges comenta: “Con un principio de terror advertí que me oía con extrañeza, y busqué amparo en una discusión literaria sobre los detractores de Emerson, poeta más complejo, más diestro y sin duda más singular que el desdichado Poe” (BORGES, 2008, p. 689)³⁴. O mistério da carta termina da mesma forma que a história de Pedro Damián: no silêncio de que só a morte é capaz.

³² “Por ora, não estou seguro de ter escrito sempre a verdade. Suspeito que em meu relato existam falsas lembranças. Suspeito que Pedro Damián (se existiu) não se chamou Pedro Damián, e que eu me lembre dele com esse nome para crer algum dia que sua história me foi sugerida pelos argumentos de Pier Damiani” (BORGES, 2000b, p. 640).

³³ “[...] composto um conto fantástico e terei historiado um fato real; também o inocente Virgílio, há dois mil anos, acreditou anunciar o nascimento de um homem e vaticinava o de Deus” (BORGES, 2000b, p. 640).

³⁴ “Com um princípio de terror, observei que me escutava com estranheza, e procurei amparo numa discussão literária sobre os detratores de Emerson, poeta mais complexo, mais hábil e sem dúvida mais singular que o desditoso Poe” (BORGES, 2000b, p. 638).

Já no próximo conto, “Deutsches Requiem”, o narrador Otto Dietrich zur Linde afirma que a teologia é uma fantástica disciplina:

Antes, la teología me interesó, pero de esa fantástica disciplina (y de la fe Cristiana) me desvió para siempre Schopenhauer, con razones directas; Shakespeare y Brahms, con la infinita variedad de su mundo. Sepa quien se detiene maravillado, trémulo de ternura y de gratitud, ante cualquier lugar de la obra de esos felices, que yo también me detuve ahí, yo el abominable (BORGES, 2008, p. 694)³⁵.

O fantástico se desenvolve, concomitantemente, à “prece” que o prisioneiro faz em prol dos seus atos e dos atos cometidos pelos nazistas: “El nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo” (BORGES, 2008, p. 696)³⁶. Porém, não se encontra o remorso, não se percebe a culpa e nem a vitória no discurso do prisioneiro. O que se observa é que foi mais um ato (torturar os prisioneiros do regime nazista) como qualquer outro; a batalha contra uma raça. Nota-se que Dietrich não pede perdão, mas procura que o leitor compreenda que fez o que fez porque é um ser humano e é da natureza humana fazer essas coisas. No fim do conto, o narrador afirma: “[...] mi carne puede tener miedo; yo no” (BORGES, 2008, p. 699)³⁷.

O conto “El Zahir”, por sua vez, propõe um fantástico disfarçado na figura de moedas. O leitor tem uma surpresa no decorrer da leitura. O conto começa com uma divagação sobre as moedas, especificamente o zahir. Depois conta como o narrador, que se chama Borges, conseguiu a moeda zahir. Isso acontece após a saída do velório de Teodelina Villar, quando ele se dirige a um bar e lá recebe como troco a mencionada moeda. A moeda perturba o narrador e desencadeia a divagação sobre o significado do objeto.

O narrador comenta que está escrevendo um conto fantástico:

Hasta fines de junio me distrajo la tarea de componer un relato fantástico. Éste encierra dos o tres perífrasis enigmáticas – en lugar

³⁵ “Antes, a teologia me interessou, mas dessa fantástica disciplina (e da fé cristã) me desviou para sempre Schopenhauer, com razões diretas; Shakespeare e Brahms, com a infinita variedade de seu mundo. Quem se detiver, maravilhado, trémulo de ternura e gratidão, ante qualquer parte da obra desses homens felizes, saiba que eu também me detive aí, eu, o abominável” (BORGES, 2000b, p. 642).

³⁶ “O nazismo, intrinsecamente, é um fato moral, um despojar-se do velho homem, que está viciado, para vestir o novo” (BORGES, 2000b, p. 643).

³⁷ “[...] minha carne pode ter medo; eu não” (BORGES, 2000b, p. 646).

de *sangre* pone *agua de la espada*; en lugar de *oro*, *lecho de la serpiente* – y está escrito en primera persona (BORGES, 2008, p. 711-712)³⁸.

Como se pode ler, o conto fantástico é escrito em primeira pessoa, o que, nesse ponto, não se diferencia de uma das características dos contos do gênero fantástico (apontada por Todorov (2008), como se observará adiante), a saber, a de utilizar a narrativa em primeira pessoa para que o leitor sinta-se o próprio personagem. No entanto, por ser uma narrativa dupla, ou seja, possuir duas histórias na mesma narrativa, o conto fantástico a que Borges se refere não é o que o leitor está lendo, mas o que será narrado por ele, isto é, a segunda narrativa.

Nesse sentido, encontra-se a segunda narrativa no interior da primeira narrativa borgeana. O narrador de nome Borges conta a história de um asceta que “[...] ha renunciado el trato de los hombres y vive en una suerte de páramo” (BORGES, 2008, p. 711-12)³⁹. O lugar chama-se Gnitahedr. O asceta degola o próprio pai “[...] un famoso hechicero que se había apoderado, por artes mágicas, de un tesoro infinito” (BORGES, 2008, p. 712)⁴⁰. A tarefa do asceta, após a morte do pai, é guardar esse tesouro. A segunda narrativa termina com a seguinte afirmação: “Al final entendemos que el asceta es la serpiente Fafnir y el tesoro en que yace, el de los Nibelungos. La aparición de Sigurd corta bruscamente la historia” (BORGES, 2008, p. 712)⁴¹.

A mitologia que permeia a história do tesouro dos nibelungos pode ser encontrada na mitologia germânica. Como se lê no conto, na história narrada por Borges, Fafnir é o guardião desse tesouro que o narrador Borges acredita ser infinito. O tesouro se perdeu com a mitologia que cerca a sua história; o anel de nibelungos volta a ser utilizado por autores (entre eles, J. R. R. Tolkien) como forma de resgatar essa mitologia. Borges resgata esse tesouro e a mitologia germânica nesse conto.

A história em volta dos nibelungos é de ordem mágica, pois o tesouro —o anel —, é um objeto mágico e proporciona o poder para quem o possuir. Os dois

³⁸ “Até fins de junho, distraí-me a tarefa de compor um conto fantástico. Ele encerra duas ou três perífrases enigmáticas – em lugar de *sangre*, traz *água da espada*; em lugar de *ouro*, *leito da serpente* – e está escrito em primeira pessoa” (BORGES, 2000b, p. 658).

³⁹ “[...] renunciou ao trato com os homens e vive numa espécie de páramo” (BORGES, 2000b, p. 658)

⁴⁰ “[...] um famoso feiticeiro que se apoderara, por artes mágicas, de um tesouro infinito” (BORGES, 2000b, p. 659).

⁴¹ “No final, entendemos que o asceta é a serpente Fafnir e o tesouro em que jaz, o dos Nibelungos. A aparição de Sigurd corta bruscamente a história” (BORGES, 2000b, p. 659).

objetos presentes no conto induzem a uma coincidência, pois são considerados mágicos ou possuidores de alguma utilidade mágica. O narrador se refere à moeda como óbulo; e o óbulo era a moeda que os mortos entregavam como pagamento à Caronte, o barqueiro do inferno, na travessia do rio Letes; a saber, o rio do esquecimento que os mortos são obrigados a atravessar, segundo a mitologia.

O restante do conto é a busca do narrador Borges pela compreensão do zahir. Contudo, talvez, tal busca não passe de uma distração para levar o leitor a um caminho menos importante. O zahir, a busca do zahir, é apenas uma desculpa retórica para comentar sobre o conto fantástico, o microconto do asceta – o que seria o mais importante na narrativa.

O microconto perturba o leitor, pois dele nada se sabe além do que conta Borges narrador. Novamente, o leitor é levado para o labirinto borgeano onde as duas narrativas distraem o leitor de algo maior; a saber, a conexão entre os dois objetos mágicos: o zahir e o anel de nibelungos. O momento de perturbação causado pela moeda pode ter sido desencadeado pelas sensações secundárias causadas pelo conto do asceta, já que Borges narrador lia e trabalhava na história do tesouro dos nibelungos. Na mitologia, o anel era responsável por abalar as emoções de quem o possuía; persuadindo a personalidade de seu dono, o anel revela suas intenções malignas. Não será isto o que Borges narrador teme: ser tomado por um poder extraordinário proporcionado pelo anel? O conto não deixa claro as intenções do personagem Borges; a única ação que o personagem realiza é se livrar da moeda, dando-a como troco em uma de suas compras.

No “Epílogo” do livro *El Aleph*, Borges afirma que: “Fuera de ‘Emma Zunz’ (cuyo argumento espléndido, tan superior a su ejecución temerosa, me fue dado por Cecilia Ingenieros) y de la ‘Historia del guerrero y de la cautiva’ que se propone interpretar dos hechos fidedignos, las piezas de este libro corresponden al género fantástico” (BORGES, 2008, p. 757)⁴². Essa afirmação dá pistas sobre o que esperar dos contos do livro. Mas também faz suspeitar de que Borges esteja induzindo ao leitor à compreensão ou à leitura de alguns contos, além de propiciar aos leitores desatentos a prestarem atenção ao modo como escreve os contos.

⁴² “Com exceção de “Emma Zunz” (cujo argumento esplêndido, tão superior a sua tímida execução, foi-me dado por Cecília Ingenieros) e da “História do guerreiro e da cativa”, que se propõe interpretar dois fatos fidedignos, os contos deste livro correspondem ao gênero fantástico” (BORGES, 2000b, p. 699).

Em outra obra de Borges, *El libro de arena*, de 1975, encontram-se passagens sobre o fantástico. O conto “El Otro” é a narrativa do encontro do personagem Borges jovem com o personagem Borges idoso em uma duplicação temporal que acontece no momento em que os dois se sentam em um banco de praça: um em Genebra e o outro em Cambridge. No conto, é Borges jovem que sonha com Borges idoso. Durante a conversa entre os dois personagens, Borges, já maduro, anuncia alguns fatos ao Borges jovem: “No sé la cifra de los libros que escribirás, pero sé que son demasiados. Escribirás poesías que te darán un agrado no compartido y cuentos de índole fantástica. Darás clases como tu padre y como tantos otros de nuestra sangre” (BORGES, 2010a, p. 15)⁴³. Prenunciar fatos à personagem Borges jovem é um recurso da narrativa que dá certa garantia à personagem Borges idoso; além de induzir Borges jovem a realizar tais predições. Antes de o sonho acabar os dois personagens ainda conversam e Borges responde sobre a possibilidade de outro encontro:

Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador. Le propuse que nos viéramos al día siguiente, en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios. Asintió en el acto y me dijo, sin mirar el reloj, que se le había hecho tarde. Los dos mentíamos y cada cual sabía que su interlocutor estaba mintiendo. Le dije que iban a venir a buscarme (BORGES, 2010a, p. 19)⁴⁴.

Ao fim do sonho, cabe a Borges jovem se lembrar do encontro com seu eu mais idoso. Nesse conto, o fantástico acontece por uma duplicação temporal. O tempo único e sucessivo é subvertido quando se multiplica para que os dois personagens possam se encontrar.

No conto, “Agosto 25, 1983”⁴⁵, presente na obra *La memoria de Shakespeare*, de 1982, novamente o encontro do personagem Borges idoso (à beira

⁴³ “Não sei o número de livros que escreverás, mas sei que são muitos. Escreverás poesias que te darão uma satisfação não partilhada e contos de índole fantástica. Darás aulas como teu pai e como tantos outros de nosso sangue” (BORGES, 1999, p. 11).

⁴⁴ Respondi que o sobrenatural, se ocorre duas vezes, deixa de ser aterrador. Propus a ele que nos víssemos no dia seguinte, nesse mesmo banco que está em dois tempos e dois lugares. Assentiu logo e me disse, sem olhar o relógio, que já era tarde. Os dois mentíamos e cada qual sabia que seu interlocutor estava mentindo. Disse-lhe que viriam buscar-me (BORGES, 1999, p. 15).

⁴⁵ O conto “Agosto 25, 1983” da obra *La memoria de Shakespeare* de 1982 seria o último conto aqui analisado que faz referência ao fantástico, mas, como os contos “El otro” e “Agosto 25, 1983”, abordam a mesma temática, fez-se necessário colocá-los um seguido do outro, para que a análise não ficasse dividida no texto.

da morte) com o personagem Borges jovem na casa da rua Maipú. Dessa vez, é Borges idoso que sonha com Borges jovem:

Desde aquel momento me sentí invulnerable. Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio, y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tu serás mi sueño (BORGES, 2010a, p. 457)⁴⁶.

O personagem Borges idoso, de modo semelhante ao conto anterior (“El otro”), anuncia alguns fatos a Borges jovem: “Quedará en lo profundo de tu memoria, debajo de la marea de los sueños. Cuando lo esbribas, crearás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía te faltan muchos años” (BORGES, 2010a, p. 457)⁴⁷.

Quando Borges idoso morre, o espaço de Borges jovem é modificado: “Huí de la pieza. Afuera no estaba el patio, ni las escaleras de mármol, ni la gran casa silenciosa, ni los eucaliptus, ni las estatuas, ni la glorietta, ni las fuentes, ni el portón de la verja de la quinta en el pueblo de Adrogué. Afuera mi esperaban otros sueños” (BORGES, 2010a, p. 457)⁴⁸. Morre, também, com Borges idoso a capacidade de criação de mundos fantásticos. A morte de Borges idoso remete à finitude de um escritor em escrever sobre o que se propôs. Isso, talvez, possa ser entendido como o adeus borgeano para a criação de novos contos fantásticos, pois é o fim para Borges idoso, e o tempo não irá colaborar para a sua imortalidade física. Já para Borges jovem, o real é retomado quando Borges idoso deixa de sonhá-lo. A continuação do trabalho de escrever é de Borges jovem, pois caso não faça, Borges idoso não poderá sonhá-lo (Borges jovem). Por meio dessa multiplicação temporal, Borges cria um ciclo infinito de encontros consigo mesmo: Borges jovem sonhará com Borges idoso, já no fim da vida, Borges idoso sonhará

⁴⁶ “A partir daquele momento, senti-me invulnerável. Minha sorte será a sua, você receberá a inesperada revelação, em meio ao latim e a Virgílio, e já terá esquecido inteiramente este curioso diálogo profético, que transcorre em dois tempos e em dois lugares. Quando voltar a sonhar com isso, você será o que eu sou e você será meu sonho” (BORGES, 1999, p. 429).

⁴⁷ “Ficará no fundo de sua memória, debaixo da maré dos sonhos. Quando você o escrever, pensará estar urdindo um conto fantástico” (BORGES, 1999, p. 429)

⁴⁸ “Fugi do quarto. Do lado de fora não havia o pátio, nem as escadas de marmoré, nem a grande casa silenciosa, nem os eucaliptos, nem as estátuas, nem o caramanchão, nem os chafarizes, nem o portão da grade da casa de campo no povoado de Adrogué. Fora outros sonhos esperavam-me” (BORGES, 1999, p. 429).

Borges jovem. Desse modo, o fantástico permanecerá no conto enquanto a pessoa que vivencia a duplicação do tempo viver. Borges idoso morre, mas o fantástico vive.

A visão de que uma pessoa possa se encontrar com o seu próprio eu em tempos diferentes parece ser pouco provável no plano da vida e da história comum, porém, Borges constrói ficcionalmente seus contos de modo que o absurdo não está no fato de a personagem encontrar consigo mesma, mas em acreditar que o encontro foi verdadeiro. Essa é a maneira borgeana de afirmar a finitude do homem e, desse modo, entrar em um nível de negação temporal (negação do tempo sucessivo) que proporcionará a circularidade da vida humana, a saber, o limite de combinações que configura a finitude do homem perante o tempo e a matéria.

A negação do tempo sucessivo – como se observa nos dois contos “El Otro” e “Agosto 25, 1983” – proporciona o encontro de Borges jovem e Borges idoso. Entretanto, negar a sucessão não é apenas uma estratégia adotada por Borges escritor para ter o privilégio de estar diante de si e se conhecer melhor, como muitos poderiam afirmar, mas, sim, demonstrar e construir o terreno onde a liberdade do homem está condicionada a ele mesmo. Isto é, o homem toma posse das responsabilidades da sua existência, de seus erros e acertos.

O conto “Utopía de un hombre que está cansado”, da obra *El libro de arena* de 1975, narra a chegada do personagem Eudoro Acevedo à casa de um homem “sem nome”. A princípio, Eudoro não sabe em que parte, em que caminho se encontra. Comenta de uma planície (llanura) que separa e une, até chegar a uma casa; ao bater à porta, um homem o recebe e pede-lhe que entre. Eudoro olha tudo a sua volta, os dois personagens conversam um pouco e Acevedo se apresenta: “– Soy Eudoro Acevedo. Nací en 1897, en la ciudad de Buenos Aires. He cumplido ya setenta años. Soy profesor de letras inglesas y americanas y escritor de cuentos fantásticos” (BORGES, 2010a, p. 67)⁴⁹.

Após escutar Acevedo, o dono da casa comenta:

– Recuerdo haber leído sin desagrado – me contestó – dos cuentos fantásticos. *Los Viajes del Capitán Lemuel Gulliver*, que muchos consideran verídicos, y la *Suma Teológica*. Pero no hablemos de

⁴⁹ “– Sou Eudoro Acevedo. Nasci em 1897, na cidade de Buenos Aires. Já completei setenta anos. Sou professor de letras inglesas e americanas e escritor de contos fantásticos” (BORGES, 1999, p. 60).

hechos. Ya a nadie le importan los hechos” (BORGES, 2010a, p. 67)⁵⁰.

O dono da casa sugere que não falem desses fatos porque eles: “[...] Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento. En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y local” (BORGES, 2010a, p. 67)⁵¹. Nesse momento, o dono da casa comenta sobre um dos propósitos do conto: discutir sobre a arte do esquecimento, ou melhor, a arte de perder a memória. O conto em si narra um momento em um tempo futuro no qual vive o narrador Eudoro Acevedo.

Durante a conversa, o dono da casa comenta sobre o tempo e a realidade:

Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie aeternitatis*. Del pasado nos quedan algunos nombres, que el lenguaje tiende a olvidar. Eludimos las inútiles precisiones. No hay cronología ni historia. No hay tampoco estadísticas. Me has dicho que te llamas Eudoro; yo no puedo decirlo cómo me llamo, porque me dicen alguien (BORGES, 2010a, p. 67)⁵².

Como afirma o dono da casa, “no hay cronología ni historia” e Eudoro participa desse momento sem tempo. Ele passa a compartilhar o tempo futuro, um tempo que não se importa mais com as coisas triviais do mundo, como: as notícias que fazem parte de qualquer universo; a importância da máquina de imprensa que garante a todos o acesso à mesma informação, à reprodução de livros que garante a todos consultarem as mesmas obras.

O conto pode ser entendido como uma metáfora para a falta de memória que o ser humano passa a vivenciar em decorrência do desenvolvimento da imprensa, que permitiu a divulgação excessiva de informação e conteúdos, além da reprodução das obras literárias. O dono da casa comenta que o importante não é ler muitos livros, mas sim relê-los, o que demonstra a importância não do volume dos

⁵⁰ “– Lembro de ter lido sem desagrado – respondeu – dois contos fantásticos. *As Viagens do Capitão Lemuel Gulliver*, que muitos consideravam verídicas, e a *Suma Teológica*. Mas não falemos de fatos. Eles já não interessam a ninguém” (BORGES, 1999, p. 60).

⁵¹ “São meros pontos de partida para a invenção e para o raciocínio. Nas escolas, ensinam-nos a dúvida e a arte do esquecimento. Sobre tudo o esquecimento do pessoal e local” (BORGES, 1999, p. 60).

⁵² Vivimos no tempo, que é sucessivo, mas tentamos viver *sub specie aeternitatis*. Do passado, ficam-nos alguns nomes, que a linguagem tende a esquecer. Evitamos as inúteis precisões. Não há cronologia nem história. Não há tampouco estatísticas. Disseste que te chamas Eudoro; eu não posso te dizer como me chamo, porque me chamam alguém (BORGES, 1999, p. 60-61).

livros lidos, mas da qualidade da leitura que é feita. Relê-los para não esquecer os fatos vividos. O conto propõe a crítica à memória ao negar a importância de lembrar-se das coisas passadas, mas faz uma valorização da memória quando preserva e faz referência a algumas obras (a *Suma Teológica* e *As Viagens de Gulliver*), e quando reafirma a importância de releitura.

O fantástico começa com a mudança temporal ocasionada pela viagem no tempo do personagem Eudoro Acevedo, o que o leva à casa do homem do futuro. Antes de retornar, o personagem Eudoro vê o dono da casa entrar em uma câmara que lembra as câmaras de gás utilizadas no período nazista para matar os prisioneiros, sendo acompanhado pelos seus amigos. Exceto Eudoro Acevedo, todos os outros entram na câmara. No final do conto, Acevedo já em seu escritório na Rua México contempla a tela que ganhou daquele homem, uma tela que ainda será pintada. A tela “será” pintada, pois Eudoro Acevedo viaja no tempo para o futuro. A tela comprova que tal viagem aconteceu, além de simbolizar/sinalizar o tempo futuro.

O conto “El libro de arena”, presente no livro homônimo *El libro de arena* de 1975, começa expondo certa preocupação com a maneira de se iniciar o relato, o narrador reflete: “La línea consta de un número infinito de puntos; el plano, de un número infinito de líneas; el volumen, de un número infinito de planos; el hipervolumen, de un número infinito de volúmenes...” (BORGES, 2010a, p. 87)⁵³. E em seguida conclui: “No, decididamente no es éste, *more geométrico*, el mejor modo de iniciar mi relato” (BORGES, 2010a, p. 87)⁵⁴. Caso começasse dessa maneira, o relato fantástico seria uma complexa formação geométrica, ligada por pontos e compreendida apenas no entendimento de quem a criou.

Em seguida, o narrador comenta que: “Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico; el mío, sin embargo, es verídico” (BORGES, 2010a, p.87)⁵⁵. Percebe-se, com essa afirmação, que o relato narrado é verídico, ou seja, mesmo improváveis, eles realmente aconteceram. Se todos os relatos fantásticos se utilizam do verídico, isto é, do que é relativo à verdade (ao que

⁵³ “A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes...” (BORGES, 1999, p. 79).

⁵⁴ “Não, decididamente não é este, *more geométrico*, o melhor modo de iniciar meu relato” (BORGES, 1999, p. 79).

⁵⁵ “Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico” (BORGES, 1999, p. 79).

é real), para construir o terreno em que se desenvolverá a diegese, esse conto é fantástico. A preocupação do autor com o leitor, nesse caso, é de garantir que o leitor entenda que o conto que lerá é fantástico.

O personagem narrador Borges começa o relato contando que um homem bate à porta lhe oferecendo um livro que está à venda. Borges pede que o homem entre. Os dois conversam um pouco enquanto Borges personagem folheia o livro. O livro, como o narrador observa, não termina nunca, pois possui um número infinito de páginas.

O conto torna presente a infinitude do tempo por meio das folhas infinitas do livro. No começo do conto, encontra-se a afirmação de que o verídico está contido na narrativa fantástica. Essa afirmação, juntamente com o desenvolver da narrativa, permite que a narrativa fantástica seja considerada lado a lado com a realidade, isto é, cada folha do livro de areia está unida ao real porque o livro representa o tempo contínuo humano; um tempo em que o homem é protagonista do seu devir. Por isso, o personagem Borges não encontra a mesma folha pela segunda vez, pois a continuidade do livro é infinita, assim como o tempo.

No conto “El sur”, presente na obra *Ficciones* (1944), encontra-se a referência explícita ao fantástico. Dahlmann, o personagem do conto, sofre um acidente e vai para uma clínica. Depois que é liberado da clínica, embarca em um trem onde se perde em divagações até ser trazido à realidade pelo inspetor, o que o faz voltar das digressões dos sonhos para a viagem de trem. Logo em seguida, o inspetor afirma que o trem parará para Dahlmann, em uma estação anterior à estação de sempre:

La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. De esa conjetura fantástica lo distrajo el inspector, que al ver su boleto, le advirtió que el tren no lo dejaría en la estación de siempre sino en otra, un poco anterior y apenas conocida por Dahlmann. (El hombre añadió una explicación que Dahlmann no trató de entender ni siquiera de oír, porque el mecanismo de los hechos no le importaba.) (BORGES, 2008, p. 635)⁵⁶.

⁵⁶ A solidão era perfeita e talvez hostil, e Dahlmann pôde suspeitar que viajava ao passado e não só ao Sul. Dessa conjetura fantástica distraiu-o o inspetor, que, ao ver sua passagem, avisou-lhe que o trem não o deixaria na estação de sempre, senão em outra, um pouco anterior e quase desconhecida por Dahlmann. (O homem acrescentou uma explicação que Dahlmann não tentou entender, nem sequer ouvir, porque o mecanismo dos fatos não lhe importava.) (BORGES, 2000b, p. 587).

Nota-se que a passagem fantástica encontrada na referência acima indica o fantástico como mistura de passado e do sul, como se a volta ao sul também fosse uma volta ao passado de uma pessoa ao encontro do seu outro eu – o duplo.

O personagem Dahlmann desembarca na mencionada estação e segue para um armazém onde há várias pessoas. Em um armazém como esse, o conflito é quase certo. Já no final do conto, Dahlmann segue para um duelo com um dos peões que estava no armazém. O desfecho não é claro, mas faz lembrar o eterno duelo do homem consigo mesmo em busca da compreensão ou da liberdade, que, de certa forma, dá espaço para que a narrativa fantástica apareça. O duplo presente nesse conto parece se confundir e transformar o personagem/narrador naquele que ultrapassa o limite da razão ao encontrar a si mesmo no outro.

Nos contos “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “Examen de la Obra de Herbert Quain”, afirma-se o fantástico surgindo no mundo dos homens por meio de obras literárias. Em “La Otra Muerte”, “Utopía de un Hombre que está Cansado” e também em “El Zahir”, Borges se denomina criador de contos fantásticos, ou declara que está escrevendo contos fantásticos. Em “El libro de Arena” e “Examen de la Obra de Herbert Quain”, o fantástico se impõe por meio de livros infinitos: *April March*, de Herber Quain, e *El libro de arena*, de autor desconhecido. Já em “El Otro” e “Agosto 25, 1983”, a duplicação temporal realizada por meio da realidade onírica permite o encontro entre os dois personagens Borges idoso e Borges jovem, isto é, em tempo e idade diferentes. Em “Deutsches Requiem”, é feita a prece do torturador que procura a compreensão pelos seus atos. No conto “El Sur”, a viagem de trem faz o personagem Dahlmann viajar não só para o sul, mas também para o passado.

Todos esses contos demonstram que o fantástico na narrativa de Borges não depende apenas de um único modo de se fazer o fantástico. O autor utiliza estratégias/caminhos diferentes para realizar o evento extraordinário no mundo dos homens. No conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a realidade é negada quando a sociedade secreta e benévola, o “grupo de conspiradores”, propõe a criação do mundo de Tlön, negando o mundo já existente, ou seja, a Terra. Por outro lado, a realidade é afirmada quando o mundo de Tlön se torna independente de seus idealizadores e, aos poucos, entra no mundo Terra. Ou simplesmente, a realidade é corrompida para que o fantástico possa aparecer e promover o momento de desconforto racional.

O desconforto racional propicia a libertação para os homens que estão acostumados a não questionar a realidade em que vivem. Muitos desses homens acreditam num idealismo fanático impedindo qualquer tipo de questionamento desenvolvido por quem não participa desse ideal. O idealismo aqui referido é o proposto pelas religiões. Os contos até agora analisados, propõem, de certo modo, esse desconforto aos leitores.

Nesse momento, alcançadas essas concepções do fantástico em Borges, notou-se que alguns contos presentes nas obras do autor fazem referência ao fantástico, mas não contribuem efetivamente na configuração da concepção de fantástico em Borges. Trata-se dos contos “El indigno” da obra *El informe de Brodie* de 1970, “Ulrica” e “El soborno” do livro *El libro de arena*.

Outro conto que possui referência ao fantástico é “El Indigno”, da obra *El informe de Brodie*, de 1970. O narrador se refere à teoria de Baruch Spinoza como uma teoria fantástica: “[...] Estaba compilando, me dijo, una copiosa antología de la obra de Baruch Spinoza aligerada de todo ese aparato euclidiano que traba la lectura y que da a la fantástica teoría un rigor ilusorio” (BORGES, 2010b, p. 465)⁵⁷. De modo geral, o conto narra a história de como o narrador juntou-se ao grupo de Francisco Ferrari, um grupo de “forasteiros”.

No conto “Ulrica”, do livro *El libro de arena*, encontra-se apenas referência à realidade que subsidia o fantástico, por isso mantém-se a menção do conto, para entender como Borges faz uso da realidade para criar o evento extraordinário. O narrador afirma que seu relato será fiel: “[...] a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo” (BORGES, 2010a, p. 21).⁵⁸ O conto narra o encontro de Javier Otárola com Ulrica, mulher norueguesa, em Northern Inn, Inglaterra.

No início do conto “El Soborno”, da obra *El libro de arena* de 1975, encontra-se outra menção ao fantástico: “La historia que refiero es la de dos hombres o más bien la de un episodio en el que intervinieron dos hombres. El hecho mismo, nada singular ni fantástico, importa menos que el carácter de sus

⁵⁷ “[...] Estavam compilando, disse-me, uma volumosa antologia da obra de Baruch Spinoza, aliviada de todo esse aparato euclidiano que trava a leitura e que dá à fantástica teoria um rigor ilusório” (BORGES, 2000a, p. 431).

⁵⁸ “[...] à realidade ou, em todo caso, minha lembrança pessoal da realidade, o que é a mesma coisa. (BORGES, 1999, p. 16).

protagonistas” (BORGES, 2010a, p. 73)⁵⁹. No conto, um dos dois personagens e professores da Universidade do Texas, Eric Einarsson e Herbert Locke, será selecionado para representar a universidade em um congresso germanista em Wisconsin.

Nota-se, após esse percurso realizado pelos contos borgeanos, que o fantástico desenvolvido por Borges parte de uma concepção de realidade que é múltipla. Assim, constrói seus contos envoltos em labirintos, negações temporais, desconstrução metafísica, entre outras.

Entre os estudos críticos da obra borgeana, destaca-se o trabalho de David Roas, cuja reflexão segue abaixo:

É isso, basicamente, o que Borges pretende com seus contos fantásticos: demonstrar que o mundo coerente em que acreditamos viver, governado pela razão e por categorias imutáveis, não é real (em uma valorização extrema do idealismo absoluto). Borges parte de uma premissa fundamental em sua reflexão: a realidade é incompreensível para a inteligência humana, mas isso não impediu o homem de elaborar uma infinidade de esquemas que tentam explicá-la (filosofia, metafísica, religião, ciência) (ROAS, 2014, p. 68-69).

As influências de outras fontes de conhecimento permitem a Borges desenvolver um fantástico variado, formador de muitos de seus labirintos literários, como se observa em contos como: “El jardín de senderos que se bifurcan” e “La biblioteca de Babel” e “El inmortal”. Contos em que os personagens, em certo momento, deparam-se com subversões do tempo sucessivo e linear e o leitor os segue nesse caminho pleno de novas temporalidades.

⁵⁹ “A história que relato é a de dois homens, ou melhor, a de um episódio em que intervieram dois homens. O fato em si, nada singular ou fantástico, importa menos que o caráter de seus protagonistas” (BORGES, 1999, p. 65).

2 UM NOVO FANTÁSTICO

Alcançadas algumas considerações sobre o fantástico borgeano no capítulo anterior, adentrar-se-á, no presente capítulo, em uma discussão teórica sobre o fantástico e suas implicações na literatura, além de abordar a influência que o fantástico exerce na obra ficcional de Borges.

Uma primeira questão refere-se ao fantástico que se está pesquisando aqui. O fantástico ocorre na narrativa em que há desvio do contexto da realidade em favor de um evento extraordinário. Neste capítulo não se procura a origem das narrativas fantásticas, mas, sim, construir uma linha de pensamento teórica sobre o fantástico; situá-lo no contexto da literatura borgeana. Não se sabe ao certo a origem do fantástico, pois ele pode estar em contos de fadas, ou mesmo em narrativas mitológicas, depende de qual ponto de vista o estudioso do fantástico pretende adotar.

Na perspectiva de exposição de conceitos fantásticos em autores conhecidos, faz-se necessário identificar o que, nesse trabalho, entende-se por fantástico: um evento extraordinário que se utiliza de categorias da realidade para exaltar a sensação do real. Tal definição pode parecer, primeiramente, genérica, porém, ficará mais clara no decorrer da pesquisa.

A definição proposta acima, que se obteve por meio do método que usa os universais para se encontrar uma síntese, foi apenas um intuito de entendimento, uma síntese, sobre as ideias de vários autores. Identificando a concepção de fantástico de autores citados por Remo Cesarani (2006), como: Pierre-Georges Castex, que concebe o fantástico como “invasão repentina do mistério no quadro da vida real” (2006, p.46); Roger Caillois, com sua insistência no conceito de ruptura, inadmissível e indizível (2006, p. 46); Louis Vax, com seu conceito de inexplicável, e do conflito entre o real e o possível (2006, p. 47); Tzvetan Todorov, com seu conceito de ambiguidade (2006, p. 55); Irène Bessière, do fantástico como modo (2006, p. 63); e, Jaime Alazraki, com o conceito de neofantástico (2006, p. 122), chegou-se à conclusão de que o fantástico parte da concepção que se tem sobre o real, para uma concepção de extraordinário da realidade.

O conceito de supra-realidade surge em meio a essas concepções de fantástico, pois em muitos casos o fantástico se comporta apenas como uma

ruptura, um aparecimento, um evento estranho e um caso insólito; o que não garante à realidade fantástica permanecer para sempre como tal. A supra-realidade permanece quando o evento extraordinário acontece e o fantástico se instala. O que sobra depois desse evento extraordinário é a supra-realidade, isto é, a realidade que foi transformada pelo fantástico, mas que volta a ser realidade com alguns resquícios da realidade anterior. Os resquícios se encontram na figura do personagem que vivenciou o fenômeno fantástico e, de certo modo, no leitor que compartilhou, juntamente com o personagem, o evento extraordinário.

Para um primeiro momento, optou-se por estudar a concepção de fantástico presente no livro *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, um dos pioneiros no estudo sobre o gênero, ou um dos primeiros a tentar sistematizá-lo como um gênero, propondo, para tal feito, a análise de certos contos, procurando identificar similaridades estruturais e temáticas nos contos. Refere-se como texto, porque a teoria fantástica de Todorov parte de um seletivo grupo de textos que possuíam similaridades para a elaboração de sua concepção fantástica. Não se procura desmerecer os outros textos sobre a temática fantástica, mas, procura-se utilizá-los para auxiliarem na composição de um entendimento maior sobre o fantástico.

Prosseguindo no estudo, Todorov (2008, p. 31) afirma que: “[...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Nesse sentido, o fantástico não pode ser sentido por seres que desconhecem leis que não pertencem ao entendimento de como o ser humano conhece a realidade em que está inserido. Um dos fatores do entendimento do fantástico está em como o ser humano percebe o que é real. O entendimento do real permite ao ser identificar-se quando uma ordem contrária a ele surge. Nessa linha de pensamento, Todorov (2008, p. 31) afirma: “O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário [...]”. O que parece justo e óbvio, pois um evento extraordinário não pode se implantar sem, previamente, existir uma realidade.

Já muito se questionou sobre o real e a realidade. Filósofos desenvolveram estudos que pudessem auxiliar na compreensão humana do que é real. Mas, o que ainda permanece para o homem são as questões sobre como a realidade funciona, pois para o homem a realidade sempre existiu desde seu nascimento e existirá até a chegada da morte. O fantástico se estabelece no

entremeio do que é a realidade e do que não é a realidade. Acaba se tornando mais uma experiência da capacidade racional humana em entender o desconhecido, do que apenas uma experiência de algo que afeta a concepção de realidade do homem.

Todorov (2008, p. 36), em referência ao final da narrativa do livro *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jean Potocki, comenta: “Cheguei quase a acreditar”: eis a fórmula que resume o espírito fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida”. A incredulidade parcial propicia essa dúvida para o personagem; o que se transforma numa estratégia de escrita do texto fantástico. O leitor, por outro lado, vivencia a hesitação sentida pelo personagem: “O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 2008, p. 37).

Para tanto, Todorov (2008, p. 37) afirma que: “[...] A hesitação do leitor é pois a primeira condição do fantástico”. Não se pode esquecer que o leitor é quem fará o texto ser fantástico ou não. Todorov (2008, p. 38) demonstra certo risco do leitor começar a interpretar o texto fantástico, o que implicaria na quebra da hesitação que faz o fantástico permanecer no texto: “O fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem “poética”, nem “alegórica””.

Todorov (2008, p. 38-39) propõe três condições para que o fantástico exista: a primeira condição enfatiza a hesitação do leitor entre uma explicação natural e uma sobrenatural; a segunda condição diz respeito ao papel do leitor, de sua identificação com o personagem para que a hesitação permaneça; já a terceira condição implica que o leitor deve recusar tanto uma interpretação alegórica, quanto uma interpretação poética. Tais condições teóricas são usadas por Todorov para definir e sistematizar o fantástico como gênero.

Já ao final do percurso que Todorov traça sobre o fantástico, comenta:

[...] Longe pois de ser um elogio do imaginário, a literatura fantástica coloca a maior parte de um texto como pertencendo ao real, ou mais exatamente, como provocado por ele, tal como um nome dado à coisa preexistente. A literatura fantástica deixa-nos entre as mãos duas noções, a da realidade e a da literatura, ambas insatisfatórias (TODOROV, 2008, p. 176).

Insatisfatórias devido a um papel do fantástico em promover incerteza tanto da realidade retratada pela literatura quando da realidade vivenciada pelo homem. Mas não se deve esquecer que a teoria proposta por Todorov funciona como ponte para outros estudos sobre o fantástico. Ao analisar a concepção de fantástico todoroviano, depara-se com uma teorização que não seria suficiente para estudar o fantástico desenvolvido por Borges, pois, como mencionado na seção anterior, Borges trabalha com concepções de fantástico e modos diferentes de realizá-los. O fantástico borgeano não permanece apenas no âmbito da ambiguidade, mas se utiliza dela para construir seu modo particular de alteração da realidade. No conto *Tlön*, a ambiguidade dura até o momento em que os objetos de *Tlön* começam a entrar no mundo dos homens. A partir da entrada desses objetos, o leitor não precisa mais ficar entre a leitura alegórica ou poética, pois ele, o leitor, tem a comprovação do evento extraordinário. O conto *Tlön* não deixa de ser fantástico porque deixa a ambiguidade de lado, mas requer que o leitor entenda que o fantástico não reside apenas na ambiguidade causada por ele.

Outro exemplo encontra-se no conto “*Utopía de un hombre que está cansado*”, em que o personagem Eudoro Acevedo viaja no tempo. Neste caso, o leitor não tem contato com uma construção gradual da narrativa que o preparasse para a viagem no tempo, quando o conto inicia a personagem já está no futuro, o fato já aconteceu.

Tendo em vista o fato de que o fantástico todoroviano não dialoga conceitualmente com o fantástico desenvolvido por Borges, ressalta-se o posicionamento crítico, desenvolvido por Irène Bessière, mas que complementa a teoria de Todorov. Para Bessière:

Todo estudo do relato fantástico é sintético, não por evocar ou intuir uma lei artística (ou de certa regulação anormal do universo ou da psique humana), mas por uma perspectiva polivalente. O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias (BESSIÈRE, 2009, p. 2).

Em outro momento, Bessière criticou o conceito de fantástico todoroviano no que diz respeito ao fantástico surgir da hesitação que o ser experimenta frente ao sobrenatural (TODOROV, 2008, p. 31). Segundo Bessière (1974, p. 13), o fantástico

não é resultado da hesitação entre o real e o imaginado, mas da contradição entre eles. O que se nota no posicionamento de Bessière é que o conceito todoroviano se torna insuficiente ao estabelecer o fantástico apenas pela existência, ou não, da possível hesitação.

Bessière faz uma crítica ao conceito desenvolvido por Todorov, porém, não se esquece de elaborar seu próprio conceito:

O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época (BESSIÈRE, 2009, p. 3).

Bessière traz o fantástico para um universo mais próximo do ser humano. O contexto sócio-cultural. Afinal, o contexto do homem é a sociedade, isto é, a realidade para o homem é o meio em que vive. Sendo assim, a realidade retratada na narrativa fantástica não deixa de ser uma narrativa social. Em colaboração ao entendimento, Antonio Candido (2010, p. 29) desenvolve seu estudo baseado na ideia de que a literatura se realiza amparada pelo contexto social, ou melhor, na medida em que a arte literária é expressão da sociedade. Observa-se, também, em Borges, a presença do contexto social para instaurar seus contos, um exemplo encontra-se no conto “La otra muerte” que aborda o contexto histórico da batalha de Entre Ríos, em que Borges reconstrói a história em meio a acontecimentos fantásticos. Utiliza uma supra-realidade, pois utiliza o fato histórico real, para construir uma realidade segunda, que é a realidade fantástica.

Para Bessière (2009, p. 4): “O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal”. Instaurada a *desrazão*, o ser pode começar a ver a sua realidade sem as formas pré-estabelecidas pela sociedade. Bessière também comenta:

[...] Figura de um questionamento cultural, ele [o relato fantástico] comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões – historicamente datadas – sobre o estatuto do sujeito e do real. Ele não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas,

visto que a atualidade é considerada totalmente problemática (BESSIÈRE, 2009, p. 4).

Como se observa, o fantástico proposto por Bessière parte do contexto social do homem para transformar o modo como o ser percebe a realidade. Trata-se de um fantástico que dialoga com as condições socioculturais. O conceito de Bessière abrange certas particularidades da obra borgeana, mas ainda se torna insuficiente para o estudo de alguns contos de Borges em que se nota a influência da filosofia.

São as concepções de fantásticos que compõem o entendimento sobre a realidade. Não apenas a realidade é transformada com o aparecimento do evento extraordinário, como o evento extraordinário transforma a maneira que o homem percebe/enxerga a realidade. Para Todorov, como se viu acima, a hesitação mantém o fantástico, mas a hesitação não é apenas uma forma de manter o fantástico, mas sim, transformar o modo como o ser humano vê a realidade. Bessière contrapõe suas reflexões ao pensamento de Todorov e propõe a contradição entre o real e o imaginado. Do fantástico criaram-se outras ramificações: o desenvolvimento do gênero terror/horror, estudos sobre o maravilhoso, estudos contemporâneos sobre o insólito. Todas essas ramificações se utilizam da categoria de real para desenvolver sua narrativa sobre a realidade-outra.

A menção ao insólito se faz importante para este trabalho porque, além do fantástico ser um desdobramento do insólito, aborda a concepção de real para proporcionar o evento extraordinário de modo muito similar àquele que se pode encontrar na obra borgeana. Borges parte de uma concepção de realidade múltipla, o que permite que em suas narrativas seja difícil a tarefa de identificar um referencial de real. Segundo Lenira Marques Covizzi (1970, p. 26): “A tendência irrealista ou de realismo mágico na literatura ocidental do nosso século corrobora a dúvida sobre a realidade de tudo, encarando-se como realidade a padronização que se convencionou chamar realidade”. Autores, entre eles, Borges, operam com essa tendência do realismo mágico, mas vale lembrar que Borges ultrapassou essa fase de realismo mágico e transformou seu fantástico em narrativa amparada, muitas vezes, por conceitos filosóficos. O insólito por si só opera com uma concepção de realidade que está em crise com sua identidade, mas, diferentemente do fantástico, o insólito não procura promover apenas um evento extraordinário, e sim, demonstrar

que a realidade sobre a qual está fundado, é inadequada. O insólito serve como crítica sobre uma ética humana e sobre a moral de uma sociedade, procura promover o entendimento de que determinado grupo social está sob uma forma de alienação cultural e que precisa sair da situação em que se encontra.

O insólito ganhou espaço na América Latina porque proporcionava um senso de representação e legitimação da cultura local, o que permitiu aos latino-americanos um desenvolvimento maior e diferenciado do fantástico produzido por seus colonizadores europeus. Até mesmo porque o conceito que os latino-americanos têm de realidade é diferenciado, pois são influenciados não só pela localização geográfica, mas também pelo modo como os homens da América Latina entendem o real. Covizzi comenta que:

O conceito e a realidade do absurdo no mundo atual parecem ter-se domiciliado da maneira mais total nos países do novo continente; estes, por outro lado, encontravam-se numa etapa de amadurecimento que conseguiu fundir aquele conceito nas imagens que nos têm apresentado os seus romancistas a partir da década de 40, e alguns eventualmente antes, como acontece com Borges (COVIZZI, 1970, p. 28).

Os autores latino-americanos desenvolveram o fantástico entrelaçado ao realismo, como o realismo-mágico, levado tão a sério por escritores como: Alejo Carpentier e Gabriel García Marquez; Borges, por outro lado, como comenta Irlemar Chiampi (1999, p. 42), foi considerado um escritor universal com temas locais. Chiampi também comenta sobre o fato de, nos anos 1920, exaltar seu nacionalismo por meio da valorização poética da cidade de Buenos Aires, o que fica comprovado quando se lê a obra borgeana. Júlio Pimentel Pinto (1998, p. 47) também comenta o nacionalismo. Para Pinto, o nacionalismo borgeano é uma forma de lutar pelos seus ideais e por suas convicções, de certa forma, políticas, o que também o coloca como um vanguardista. Em muitos textos, há a discussão se Borges era ou não nacionalista, porém fica visível na leitura da sua obra referências sobre o personagem e a vida sulista do gaúcho, sobre as cidades argentinas, e de modo geral, sobre costumes latino-americanos.

Covizzi (1970, p. 92-93) estende seu comentário sobre o insólito para a obra borgeana: “O insólito borgeano consiste essencialmente em ser diabòlicamente lógico na expressão de possibilidades reais do irreal, e irreais do real. Na sua

colocação condicional. Em aventar várias conjecturas sobre um mesmo fato”. É o que se observa nos contos, entre eles, “La otra muerte”, pois a história do personagem se encontra em tempos diferentes; em “El Aleph”, no qual o personagem Borges pode ver o todo no Aleph; em “El inmortal”, em que o personagem imortal permite que o leitor veja seus vários “eus” como se fossem os próprios trogloditas, moradores da cidade dos imortais.

Bioy Casares e Borges, no “Prólogo” do livro *Antología de la literatura fantástica* (2010), demonstram que estavam à procura de esquemas que explicassem os contos fantásticos. Bioy Casares aborda a importância da técnica na construção do conto fantástico:

Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar (CASARES, 2010, p. 8)⁶⁰.

Ainda no “Prólogo”, Casares faz a enumeração de algumas temáticas dos contos fantásticos como: a viagem no tempo, a imortalidade, a metamorfose, e as fantasias metafísicas. Seguindo essa enumeração, afirma que o conto borgeano “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” faz parte da temática “*fantasías metafísicas*”, e acrescenta que o fantástico, no conto, está, “[...] más que en los hechos, en el razonamiento.” (CASARES, 2010, p. 12)⁶¹. Tal afirmação leva ao ponto de que o fantástico é mais que o evento extraordinário. O fantástico é um exercício mental, isto é, um exercício de pensamento.

Casares também comenta que com os contos “Acercamiento a Almostásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote” e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges inaugura seu modo particular de fazer literatura:

[...] Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de

⁶⁰ Pedimos leis para o conto fantástico; mas já veremos que não há um tipo, senão muitos, de contos fantásticos. Terá que indagar as leis gerais para a cada tipo de conto e as leis especiais para a cada conto. O escritor deverá, pois, considerar seu trabalho como um problema que pode ser resolvido, em parte, pelas leis gerais e preestabelecidas, e, em parte, por leis especiais que ele deve descobrir e acatar (CASARES, 2010, p. 8, tradução nossa).

⁶¹ “[...] mais que nos fatos, no raciocínio.” (CASARES, 2010, p. 12, tradução nossa)

imaginación feliz, carentes de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura (CASARES, 2010, p. 12-13)⁶².

Essa explicação ajuda a compreender que os contos acima mencionados foram os primeiros exercícios narrativos de Borges para a consolidação do modo como escreve seus contos. Borges inaugura seu modo de fazer literário: um misto de ensaio e ficção que valoriza a relação do fantástico ficcional com a capacidade racional do ser humano. Lucila Paglia, em seu trabalho *El ensayo como forma en la obra de Jorge Luis Borges*, afirma:

En el marco general de la literatura como actividad y como producto, podríamos entonces decir que Borges – más allá de la distinción genérica convencional – se asume ejemplarmente como ensayista a lo largo de su obra al plantear un juego donde las reglas son precisas y donde aparece una determinada combinatoria tan verdadera como lo que cada uno de nosotros llama realidad (PLAGLIA, 1985, p. 2)⁶³.

O ensaio proporciona ao escritor a liberdade de criação teórica que pode transcender o conceito que se tem sobre a realidade. O híbrido ensaio-ficção permite o misto de fantasia e realidade; abre caminho para o aparecimento do fantástico no mundo humano, mundo que a princípio é ordenado por forças invisíveis ao homem, forças divinas. Em contraposição às forças divinas, como não se submeter à Tlön, um planeta urdido por mãos humanas?:

¿Cómo no submeterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas – traduzco: a leyes inhumanas – que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres (BORGES, 2008, p. 528)⁶⁴.

⁶² [...] Borges criou um novo gênero literário, que participa do ensaio e da ficção; são exercícios de incesante inteligência e de imaginação feliz, carentes de languidez, de todo *elemento humano*, patético ou sentimental, e destinados a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialistas em literatura (CASARES, 2010, p. 12-13, tradução nossa).

⁶³ No marco geral da literatura como atividade e como produto, poderíamos então dizer que Borges – para além da distinção genérica convencional – assume-se exemplarmente como ensaísta ao longo de sua obra ao propor um jogo onde as regras são precisas e onde aparece uma determinada combinatoria tão verdadeira como o que a cada um de nós chama realidade (PLAGLIA, 1985, p. 2, tradução nossa).

⁶⁴ Como não se submeter a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também está ordenada. Quem sabe o esteja, mas conforme leis divinas – traduzo: leis desumanas – que nunca percebemos completamente. Tlön será um labirinto, mas um

Esse é o questionamento do narrador: como não se submeter à ideia de um mundo organizado? Como não se submeter à intrusão do universo fantástico na realidade do homem? Questões como essas levam o homem a conceber um mundo além da “realidade”, e o seduzem para que acredite na possibilidade efetiva da sua existência, pois, de certa forma, o homem, condicionado a um pensamento metafísico, precisa acreditar que existe uma realidade diferente da sua, um mundo em que possa acreditar na esperança. A realidade por trás de Tlön é a ideia de um mundo criado e organizado pelas mãos dos homens e não um mundo criado e organizado por forças divinas para que os humanos possam usufruir.

O narrador Borges, ao valorizar o mundo criado pelas mãos humanas, acaba por fazer a crítica ao sistema teológico de criação do universo, isto é, uma crítica moderna ao sistema racional e ao modo como a religião cristã explica a criação do mundo. Segundo o sistema teológico, o mundo foi criado por forças desconhecidas ao homem, essas forças contêm a verdade de tudo o que há na terra e cabe ao homem venerá-las.

Na valorização borgeana do mundo produzido pelos homens, é possível ao leitor encontrar uma crítica também a um outro tipo de explicação acerca da criação, a explicação filosófica elaborada pelo filósofo Platão. De acordo com o filósofo antigo, no mundo inteligível se encontram as formas verdadeiras dos objetos encontrados no mundo sensível, mundo circunstancial e aparente; tudo o que há no mundo sensível é apenas cópia do mundo inteligível, metafísico por excelência. Nesse sentido, o mundo inteligível é responsável pela criação do mundo em que vivemos. Borges, de certo modo, admite a realidade fantástica para provar que a explicação teológica e a metafísica também estão fundamentadas em um terreno construído por mãos humanas.

Otto Maria Carpeaux (2001, p. 287) faz importante comentário sobre o fantástico em Borges: “A imaginação mais desenfreada só pode compor seus mundos fantásticos de pedaços do mundo real. Eis o limite de todo evasimismo. Mas Borges não é evasionista. Seu mundo fantástico é, contra todas as aparências, igual ao nosso mundo”. O que vem ainda mais contribuir para o sentido do fantástico em Borges. A concepção de realidade é que diferencia o fantástico em Borges. Na

seção anterior, nota-se que Borges não constrói o fantástico baseado em uma concepção de realidade, mas sim em realidades. Na leitura dos contos de Borges, fica impossível acreditar em apenas uma realidade, por isso há a duplicação de tempos, a ramificação de realidade, a negação de um tempo que permite que o ser humano enxergue outras realidades atemporais; encontram-se labirintos, e sujeitos que se perdem em momentos psicológicos. Tantos momentos de falta de referencialidade do real permitem a Borges criar e recriar mundos, universos, realidades, diferentes das quais se conhece.

Outra importante fonte para compreender a concepção de fantástico do escritor argentino é a conferência que proferiu em 1948 sobre a literatura fantástica, cuja transcrição não se encontra publicada. São utilizadas, como referência, as anotações feitas pelo crítico Emir Rodrigues Monegal (1987), receptor da conferência.

Monegal aponta dois aspectos da poética narrativa, citados por Borges na conferência. O primeiro ponto de vista borgeano, segundo Monegal, é duplo:

Por um lado, quer estabelecer a antiguidade da literatura que agora chama fantástica (o termo “mágica” desaparece de seu [de Borges] vocabulário por ser suscetível de interpretações antropológicas). [...] Por outro lado, a idéia de (que) a literatura coincida com a realidade é uma idéia que abriu caminho de um modo muito lento [...] (MONEGAL, 1987, p. 63).

O segundo ponto de vista diz respeito ao fato de que Borges “[...] se propõe a determinar certos processos de que se vale a literatura fantástica para produzir sua obra. [...] quando se fala de processos, se refere [Borges], justamente, a problemas formais, recursos narrativos que determinam a estrutura da narração (MONEGAL, 1987, p. 64)”. Em seguida, Monegal elenca os procedimentos que Borges utilizou para construir seus contos fantásticos.

O primeiro procedimento, segundo Monegal (1987, p. 64), é: “[...] a introdução de uma obra de arte dentro do texto, obra que serve simultaneamente de espelho temático e formal do texto, e que permite (segundo Borges) apagar a distinção entre a “realidade” do leitor e do espectador, e a dos personagens”. O exemplo que Monegal comenta é o da leitura do Quixote pelos personagens do Quixote.

O segundo procedimento trata da coexistência de sonho e realidade, o que aponta para a participação do onírico na construção do fantástico:

[...] a contaminação da realidade pelo sonho: é impossível diferenciar, em algumas narrativas, o que pertence à realidade narrativa e o que à sonhada. Em *A Máquina do Tempo* de H. G. Wells, o protagonista volta do futuro com uma flor dele. Em *The Sense of the Past*, de James, um homem deste século descobre um retrato do século XVIII que o representa e viaja ao passado para que o pintor possa retratá-lo. Em ambos os romances o tempo e o espaço narrativos se confundem e intercambiam. Borges analisa estes exemplos e sublinha o *regressus in infinitum* que implicam; ou, dito de outro modo: a causalidade mágica que os guia (MONEGAL, 1987, p. 64).

Encontra-se o exemplo desse segundo procedimento nos contos “El Otro”, presente na obra *El libro de arena*, de 1975, e “Agosto 25, 1983”, da obra *La memoria de Shakespeare*, em que o tempo é negado quando há a duplicação temporal no momento em que Borges jovem sonha com Borges idoso e Borges idoso sonha com Borges jovem. Tal evento extraordinário só é possível porque os dois personagens encontram-se e confundem-se no sonho; assim o fantástico pode aparecer. A realidade onírica também se encontra no conto “Funes el memorioso”, presente na obra *Ficciones*, de 1944, em que o personagem Funes é dotado de uma memória infinita e sabe tudo sobre os eventos que participa. Eventos oníricos como os apresentados nos contos acima são possíveis por meio da “causalidade mágica”, a que Monegal se refere na citação acima. A causalidade mágica concatena os elementos ao longo do desenvolvimento da narrativa até o aparecimento do evento extraordinário (fantástico). Para que a causalidade mágica tenha efeito é necessário que o desenvolvimento dos fatos nos contos seja claro ou, ao menos, que seja possível ao leitor identificar a construção do fantástico.

O terceiro procedimento se refere ao duplo, isto é: “[...] a narrativa cuja intriga postula a existência simultânea de dois personagens, perfeitamente identificados, que acabam por se confundir em apenas um” (MONEGAL, 1987, p. 64). Os exemplos preferidos de Borges, segundo Monegal, são “William Wilson”, de Poe, e “The Jolly Corner”, de James (MONEGAL, 1987, p. 64).

Ao longo da obra borgeana, esse procedimento pode ser identificado em “La otra muerte”, presente no livro *El Aleph*, em que o personagem Pedro Damián vive a ambiguidade de ser herói e traidor de guerra, pois a história que rodeia sua

participação na batalha de Masoller não é clara quanto às suas qualidades de herói ou de traidor. Ou, como declara o próprio narrador do conto, existem dois personagens Pedro Damián: o que foi derrotado e o que agiu como herói na batalha de Masoller. Nos contos “El Otro”, presente na obra *El libro de arena*, de 1975, e “Agosto 25, 1983”, da obra *La memoria de Shakespeare*, o duplo é proporcionado pela duplicação do tempo, o que permite a existência dupla do personagem, que é a um só tempo Borges jovem e Borges idoso. No conto “El Sur”, presente no livro *Ficciones*, por sua vez, o personagem Dahlmann, já no final do conto, envolve-se em um duelo com um homem que estava em um armazém. O desfecho da história não é narrado, mas o texto ficcional sugere ao leitor a duplicidade do personagem Dahlmann; nesse sentido, o oponente do personagem é também o próprio Dahlmann e a luta seria do personagem consigo mesmo. Os contos, brevemente descritos acima, promovem a fusão entre o real e o sonhado por meio da incerteza que a força onírica pode ocasionar na realidade.

Na continuidade da conferência, encontra-se contraposição em relação à literatura realista. A realidade em que a literatura realista se pauta é, na maioria das vezes, a realidade como ela comumente se apresenta. Já a literatura fantástica se propõe, metaforicamente, a causar desconforto racional e a diluir as concepções do real pré-estabelecidas pela sociedade, permitindo o pensamento mais complexo da realidade. Monegal afirma que:

Para ele [Borges], a literatura fantástica se vale de ficções não para escapar da realidade cotidiana, mas para expressar o que a literatura realista não consegue mostrar. É justamente por seu valor de metáfora da realidade, ou alegoria da realidade, que a literatura fantástica expressa uma visão mais complexa do real (MONEGAL, 1987, p. 65).

Contudo, encontra-se ainda outra barreira que impede os contos borgeanos de pertencerem ao gênero fantástico tal como foi sistematizado pelo crítico Tzvetan Todorov. A concepção de fantástico como gênero não consegue abarcar o uso que o escritor Borges faz da filosofia. O jogo criado pelas construções ficcionais intelectualizadas, quando o autor argentino se utiliza de obras de autores reconhecidos como, por exemplo, Cervantes e Shakespeare, e de obras fictícias de autores fictícios, como Herbert Quain e Pierre Menard.

O conceito de gênero fantástico não se aplica à obra de escritores modernos e contemporâneos, cujo trabalho aponta para novos aspectos de construção do fantástico, diversos daqueles que caracterizaram o gênero, como a hesitação e a ruptura do real. O novo modo de construção do fantástico cria um impasse terminológico que Jaime Alazraki almeja desmistificar, por isso cria o conceito de *neofantástico* – como o nome já diz, um novo fantástico estaria sendo classificado. Tal conceito foi elaborado por Alazraki para se referir às obras dos autores Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Franz Kafka, que abordam outras fontes de conhecimentos como a filosofia, a metafísica, a ciência, na construção de suas narrativas.

O crítico Jaime Alazraki, no texto intitulado “¿Qué es lo neofantástico?”, comenta que:

Cortázar fue el primero en expresar su insatisfacción respecto al rótulo generalizado. En su conferencia en La Habana, ya en 1962, decía a propósito de la filiación genérica de sus relatos breves: «Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre» (ALAZRAKI, 2001, p. 272)⁶⁵.

Na afirmação cortarziana acima, percebe-se o desconforto do autor em deixar que seus contos sejam chamados de fantásticos. Em seu texto, “¿Qué es lo neofantástico?”, Jaime Alazraki propõe uma espécie de derivação do fantástico como gênero, a saber, o neofantástico, para explicar as novas relações do sobrenatural com a realidade. Segundo o crítico, a denominação proposta atende às exigências de tratamento do fantástico moderno e contemporâneo, e de modo especial ao fantástico que se pode encontrar nas obras de Jorge Luis Borges e Júlio Cortázar. A concepção de fantástico, pensado como gênero existente nos séculos XVIII e XIX, e sistematicamente trabalhado pelo estudioso Todorov (2003), não é suficiente para pensar o modo como esses autores (Borges, Cortázar e Kafka) lançam mão da filosofia, psicologia, ciência, metafísica, religião, em suas obras de ficção, daí a necessidade de uma nova terminologia.

⁶⁵ Cortázar foi o primeiro em expressar sua insatisfação com respeito ao rótulo generalizado. Em sua conferência em Havana, já em 1962, dizia a propósito da filiação genérica de seus relatos breves: «Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de melhor nome» (ALAZRAKI, 2001, p. 272, tradução nossa).

É preciso ter em mente que ao cunhar a nova denominação, Alazraki (2001, p. 280) tinha como contexto o pós-guerra, assim afirma: “[...] el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores”⁶⁶. Nesse sentido, inicia-se a criação de novos modos de arquitetar o fantástico, para poder surpreender o leitor afetado pelos movimentos surrealista, existencialista e psicanalítico.

O momento histórico da primeira guerra mundial demonstra o avanço da ciência e das verdades fundamentadas na racionalidade científica, mas não é só isso: “En un mundo domesticado por las ciencias, el relato fantástico abre una ventana a la tinieblas del más allá – como una insinuación de lo sobrenatural –, y por esa apertura se cuelan el temor y el escalofrío” (ALAZRAKI, 2001, p. 270)⁶⁷. Eis que aparece a possibilidade do discurso fantástico como forma de insinuação do sobrenatural na realidade. A realidade humana passa a poder ser vista como uma ponte para o território desconhecido do extraordinário.

Os orifícios, termo proposto por Alazraki, que persiste em existir na realidade humana, constituem o lugar das angústias do ser que se vê diante de muitas respostas científicas e não sabe como fazer uso delas. Pode-se observar que é nesses orifícios que Borges irá trabalhar para escrever suas narrativas fantásticas. Entre as fendas do real surge a narrativa que se aproveita de perguntas filosóficas, e entre elas a que pergunta sobre os modos como o tempo age e/ou participa na construção da ficção.

Para sustentar o conceito de neofantástico, Alazraki utiliza três elementos que auxiliarão na definição dessa nova maneira de criar a literatura fantástica tal como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar o fazem:

No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural –como se propuso el género fantástico en el siglo XIX –, sino esfuerzos orientados a intuir y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construida. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación «neofantásticos» para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a

⁶⁶ “[...] o relato neofantástico está apoiado/sustentado pelos efeitos da primeira guerra mundial, pelos movimentos de vanguarda, por Freud e a psicanálise, pelo surrealismo e o existencialismo, entre outros fatores” (ALAZRAKI, 2001, p. 280, tradução nossa).

⁶⁷ “Em um mundo domesticado pelas ciências, o relato fantástico abre uma janela às trevas além – como uma insinuação do sobrenatural –, e por essa abertura se deslizam o temor e o calafrio” (ALAZRAKI, 2001, p. 270, tradução nossa).

pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi* (ALAZRAKI, 2001, p. 276)⁶⁸.

Em primeiro lugar, Alazraki (2001, p. 276) aponta o elemento da “visión”, e comenta: “[...] porque si lo fantástico asume la solidez del mundo real [...], lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”⁶⁹. A máscara esconde a segunda realidade e o neofantástico apenas se utiliza do real para “modificá-lo”.

Adiante, Alazraki (2001, p. 276) contrapõe fantástico e neofantástico, afirmando que o fantástico:

“[...] se propone a abrir una «fisura» o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable”; já para o neofantástico “[...] en cambio, la realidad es [...] una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad” (ALAZRAKI, 2001, p. 276)⁷⁰.

Essa segunda realidade, sobrenatural, terá, em muitos dos contos de Borges uma tessitura filosófico-metafísica, criada pelo uso que o autor faz das temporalidades; em alguns contos as concepções de tempo multiplicam-se, em outros o tempo é isento de unidade ou é suspenso, em outros ainda, o tempo é enfaticamente negado.

A literatura borgeana não se encaixa na concepção do fantástico como gênero, pois seus contos não se relacionam com uma suposta realidade sólida a fim de nela provocar uma ruptura, procedimento comum nos textos que participam do gênero fantástico. O neofantástico presente nas ficções borgeanas se relaciona com

⁶⁸ Não são tentativas que procurem devastar a realidade conjurando o sobrenatural – como se propôs o gênero fantástico no século XIX –, senão esforços orientados a intuir e conhecê-la para além dessa fachada racionalmente construída. Para distinguir de seus antecessores do século passado propus a denominação «neofantásticos» para este tipo de relatos. Neofantásticos porque apesar de pivotar ao redor de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avôs do século XIX por sua visão, intenção e seu *modus operandi* (ALAZRAKI, 2001, p. 276, tradução nossa).

⁶⁹ “[...] porque se o fantástico assume a solidez do mundo real [...], o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como uma coisa/algo que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (ALAZRAKI, 2001, 276, tradução nossa).

⁷⁰ “[...] propõe-se a abrir uma «fissura» ou «rachadura» em uma superfície sólida e imutável”; já para o neofantástico “[...] em mudança, a realidade é [...] uma esponja, um queijo *gruyère*, uma superfície cheia de buracos como uma peneira e desde cujos orifícios se podia vislumbrar, como em um relâmpago, essa outra realidade” (ALAZRAKI, 2001, p. 276, tradução nossa).

um real que já é fragmentado, cheio de atalhos e labirintos, o que, por sua vez, facilita que o evento extraordinário aconteça e tome conta de quem o está presenciando. Nota-se um evento desse tipo no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, quando o mundo de Tlön é introduzido por seus criadores, aos poucos, na Terra. Para isso se utiliza de situações corriqueiras como, por exemplo, o fato do volume da enciclopédia possuir algumas páginas a mais, ou o simples ato de enviar objetos em uma caixa, em meio a uma mudança, para entrar na Terra. Alazraki menciona, metaforicamente, o queijo *bruyère*, referindo-se aos orifícios da realidade que permitem a visada da segunda realidade nos textos de Borges.

O segundo elemento proposto pelo crítico é a “*intención*”. Esse elemento aponta para o fato de o neofantástico não provocar medo e horror no leitor, ao contrário, provoca:

Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario (ALAZRAKI, 2001, p. 277)⁷¹.

O elemento “*intención*” está fundamentado no conceito de metáfora epistemológica proposto por Umberto Eco, no texto *Obra Abierta*, e que diz respeito, como afirma Alazraki (2001, p.278): “[...] a la condición de las obras de arte como complementos del conocimiento científico y, por lo tanto, no podían decir nada que no estuviera ya dicho por las ciencias: el canal más autorizado, para Eco, del conocimiento del mundo”⁷². A metáfora epistemológica, nesse sentido, tem o papel de complemento da ciência. O modo como Alazraki (2001, p. 278), por sua vez, concebe a metáfora epistemológica é diferente: “Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son «complementos» al conocimiento científico sino *alternativas*, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje

⁷¹ Uma perplexidade ou inquietude sim, pelo insólito das situações narradas, mas sua intenção é outra. São, em sua maior parte, metáforas que procuram expressar vislumbres, “entrevisões” ou interstícios de “sem razão” que escapam ou se resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos favos construídos pela razão, que vão “no sentido contrário” do sistema conceitual ou cientista com que nos manejamos a diário (ALAZRAKI, 2001, p. 277, tradução nossa).

⁷² “[...] à condição das obras de arte como complementos do conhecimento científico e, portanto, não podiam dizer nada que não estivesse já dito pelas ciências: o canal mais autorizado, para Eco, do conhecimento do mundo” (ALAZRAKI, 2001, p. 278, tradução nossa).

científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla”⁷³. Isto é, a metáfora epistemológica, segundo Alazraki, não é apenas complemento da ciência, ela é uma alternativa para aquilo que a ciência não consegue explicar ou, sequer, nomear.

O crítico David Roas possui uma ideia contrária ao elemento da “*intención*”. Para Roas (2014, 66), a afirmação de Alazraki sobre “*intención*” “[...] o iguala ao fantástico do século XIX, já que ambos se baseiam em uma mesma ideia: o rechaço das normas a leis que configuram nossa realidade”. Roas (2014, p. 66) faz, ainda, uma observação às teorias de Alazraki e Todorov: “O que parece se deduzir das opiniões de Alazraki, e também de Todorov, é que a literatura fantástica contemporânea está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável”.

Na obra borgeana, nota-se o desenvolvimento do evento extraordinário desvinculado da necessidade de provocar o medo e o horror. O extraordinário é encarado como “normal” pelos personagens dos contos. Na leitura dos contos borgeanos, encontra-se a preocupação, se é que se pode chamar desse modo, em demonstrar para os homens que a realidade pode não ser esta com a qual se está acostumado. O real, nos contos, não precisa ser quebrado para permitir a visão de outra realidade, o real é constituído por muitos orifícios que tornam a realidade permeável à outra realidade.

No conto “Utopía de un hombre que está cansado”, presente na obra *El libro de arena*, de 1975, encontra-se um exemplo do evento extraordinário sendo tratado como “normal” ou corriqueiro. O personagem Eudoro Acevedo viaja no tempo e encontra-se com pessoas em uma casa em que nunca esteve antes, mas retorna para seu tempo quando o acontecimento extraordinário de viajar no tempo se encerra – volta para seu escritório e contempla um pequeno quadro em sua mão, como única prova de que o evento aconteceu. O personagem não questiona a viagem temporal e muitos menos o fato de voltar vivo para o tempo a que pertence.

Outro exemplo se observa em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; este conto apresenta Tlön, mundo criado por um grupo de intelectuais para substituir a Terra. A existência do mundo de Tlön e dos elementos insuspeitados que o compõem, como sua gramática, seu idioma, sua filosofia etc., são tratados como ocorrências comuns

⁷³ “Chamo metáforas epistemológicas a essas imagens do relato neofantástico que não são «complementos» ao conhecimento científico senão alternativas, modos de nomear o inomeável pela linguagem científica, uma óptica que vê onde nossa visão, normal, falha” (ALAZRAKI, 2001, p. 278, tradução nossa).

e naturais. Já nos contos “Agosto 25, 1983” e “El Otro”, a quebra do espaço-tempo, concretizada em sua duplicação, proporciona a comprovação de que a realidade não é o que aparenta ser, pois, por meio do sonho – realidade onírica – Borges idoso e Borges jovem se encontram e conversam, e ambos os personagens não questionam o ocorrido.

O último elemento apresentado por Alazraki é o “*modus operandi*”, que diz respeito ao modo como o conto neofantástico é construído:

El relato neofantástico prescinde también de los bastidores y utilizaría que contribuyen a la atmósfera o *phatos* necesaria para esa rajadura final. Desde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilizaría, sin *phatos* (ALAZRAKI, 2001, p.279)⁷⁴.

Não há aparecimento abrupto ou surgimento repentino do evento extraordinário; o extraordinário é tratado como algo natural e familiar, por isso os personagens não sentem medo ou horror. O *modus operandi* se encontra nos contos “Utopía de un hombre que está cansado”, em que a narrativa já se inicia com o personagem andando por uma estrada do futuro; e “El Outro” e “Agosto 25, 1983”, contos em que ocorre o encontro de Borges idoso e Borges jovem, de um modo que nem sequer causa estranhamento às personagens.

Os três elementos acima tratados demonstram o esforço reflexivo de Alazraki para encontrar novos meios de análise da obra de Borges. Para os leitores da literatura borgeana, é fácil a compreensão do empenho do crítico nessa sistematização do neofantástico dos textos de Borges. O crítico Enrique Anderson Imbert (1976, p. 135) declarou certa vez que Borges pode não ser o escritor mais lido, mas com certeza é um dos mais relidos. Isso se deve à complexidade na elaboração de seu discurso literário, e ao envolvimento de sua literatura com outras áreas do saber, entre elas a filosofia. Segundo Alazraki:

El carácter de la literatura fantástica de los cuentos de Borges emana de lo paradójico e incongruente del relato; sin embargo, comprendida la motivación que lo promueve o interpreta, lo fantástico se resuelve

⁷⁴ O relato neofantástico prescinde também das estruturas e adereços que contribuem à atmosfera ou *phatos* necessária para essa rachadura final. Desde as primeiras frases do relato, o conto neofantástico introduz-nos, sem rodeios, ao elemento fantástico: sem progressão gradual, sem adereço, sem *phatos* (ALAZRAKI, 2001, p.279, tradução nossa).

en una imagen que conmueve por lo irrecusable de su lógica [...] (ALAZRAKI, 1968, p. 36)⁷⁵.

O neofantástico provém do momento de perplexidade do leitor diante de algo desconhecido e, por isso, questionável, ainda que tratado de modo natural e corriqueiro. Borges cria uma literatura vinculada à filosofia e isso torna ainda mais surpreendente a compreensão de seu mundo fictício. A presença da filosofia pode ser principalmente percebida no uso de vários raciocínios e conceitos filosóficos na construção da ficção, como, por exemplo, a criação de labirintos feitos de matéria temporal. Assim afirma Alazraki:

Era necesario definir el relieve fantástico de toda doctrina filosófica para poder entrever las posibilidades filosóficas del género fantástico. Borges puede no ser original en la primera de estas tareas, pero ningún escritor ha capitalizado como él las implicaciones y posibilidades que emergen de la primera de las dos proposiciones respecto a la segunda (ALAZRAKI, 1987, p. 190)⁷⁶.

Borges afirma no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” que os metafísicos de Tlön “[...] Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica” (BORGES, 2008, p. 520)⁷⁷. Isso permite a observação de que a metafísica, por ser uma área da filosofia que não se limita às investigações do mundo físico, é a matéria mais subjetiva e mais sobrenatural que se pode encontrar nas escolas filosóficas, o que significa dizer que o ser humano pode se aventurar em experiências fantásticas por meio das especulações metafísicas.

O estudioso Juan Nuño (1986, p. 16) comenta: “Ahí está la fuerza de Borges. En saber proporcionárselos: los temas filosóficos más esquemáticos y yertos se transforman en animados relatos de sucesos, en vívidas descripciones de

⁷⁵ O caráter da literatura fantástica dos contos de Borges emana do paradoxico e incongruente do relato; no entanto, compreendida a motivação que o promove ou interpreta, o fantástico resolve-se em uma imagem que comove pelo irrecusável de sua lógica [...] (ALAZRAKI, 1968, p. 36, tradução nossa).

⁷⁶ Era necesario definir o relevo fantástico de toda doutrina filosófica para poder entrever as posibilidades filosóficas do género fantástico. Borges pode não ser original na primeira destas tarefas, mas nenhum escritor capitalizou como ele os envoltimentos e possibilidades que emergem da primeira das duas proposições com respeito à segunda (ALAZRAKI, 1987, p. 190, tradução nossa).

⁷⁷ “[...] Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica” (BORGES, 2000b, p. 481).

mundos fantásticos”⁷⁸. A filosofia, assim, promove em muitos contos borgeanos o aparecimento do fantástico.

Beatriz Sarlo também colabora para o entendimento da filosofia como fantástico em Borges:

Há, porém, outras maneiras de ler a literatura fantástica de Borges. Para começar, a leitura filosófica. As ficções de Borges são a formalização de hipóteses filosóficas, como outras ficções fantásticas o são de hipóteses científicas ou psicológicas. Borges imagina a encenação de uma pergunta que não se formula abertamente na trama, mas é apresentada como ficção ao longo de um argumento que é, ao mesmo tempo, teórico e narrativo (SARLO, 2008, p. 102).

Na narrativa de Borges, encontram-se passagens que o narrador-escritor se empenha em uma meta-narrativa como, por exemplo, em certas situações quando o narrador comenta ou menciona estar escrevendo uma narrativa fantástica. O narrador personagem parte em busca de fatos que podem auxiliar na empreita da construção da narrativa fantástica. Dois exemplos são: o conto “La outra muerte”, em que o narrador personagem parte em busca da história da batalha de Masoller e o conto “El zahir”, no qual o personagem começa a escrever um conto fantástico, mas é distraído da tarefa quando se depara com uma moeda. A partir dos dois exemplos, observa-se que o fantástico borgeano se desenvolve, também, como narrativa meta-fantástica. A meta-narrativa não é novidade, mas na obra borgeana se torna complexa porque o autor cria o fantástico sobre um terreno filosófico para falar de uma realidade que já é ficcional,

Ao fazer a análise do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, Sarlo comenta: “É bastante óbvio que esse método de conferir verossimilhança ao ficcional afeta a consistência da realidade. Ao mesmo tempo, declara a natureza porosa da literatura [...]” (SARLO, 2008, p. 116-117). Mas se deve lembrar que a verossimilhança por si só é uma reprodução do real, ou como na filosofia platônica, seria a cópia do mundo.

Sarlo aborda um pensamento importante para a construção do fantástico borgeano e, também, para a teorização do fantástico: a verossimilhança na ficção. Borges utiliza a filosofia para conferir à sua obra teor de verossimilhança. Os

⁷⁸ “Aí está a força de Borges. Em saber proporcionar: os temas filosóficos mais esquemáticos e rígidos se transformam em animados relatos de acontecimentos, em vívidas descrições de mundos fantásticos” (NUÑO, 1986, p. 16, tradução nossa).

conceitos filosóficos sobre a realidade funcionam como suporte para a construção do evento extraordinário, para que o ser possa alcançar a supra-realidade.

É nesse contexto que se retorna à concepção de fantástico proposta no início desse capítulo. O fantástico é sim uma representação do real, da realidade, mas procura legitimar uma realidade ainda desconhecida para o homem: um mundo onde as possibilidades do extraordinário acontecer são possíveis. Já está claro que o fantástico se utiliza da realidade para propiciar o evento extraordinário, mas ainda se encontra a questão: o que fazer com a realidade que se revela pelo modo extraordinário?

O intuito é de identificar neste texto o que se entende por fantástico, ou evento extraordinário. O objetivo não é de identificar todas as realidades a que Borges se refere, mas perceber que o fantástico borgeano utiliza uma categoria principal de realidade, na qual vive o homem, para criar outras realidades. Propõe-se que a realidade principal borgeana é uma realidade primária, a segunda, ou as outras realidades, se transforma em uma supra-realidade. Entende-se, por supra, algo que está além do conceito que se tem sobre a realidade do atual homem. Supra porque se refere, em certa instância, a uma essência, mesmo que deficitária, da realidade. É o instante em que o homem na carruagem puxada por cavalos alados, como descrito na obra platônica *Fedro*, consegue vislumbrar a ideia pura no mundo inteligível, mas forçado pela carruagem a retornar ao seu mundo. O homem seria esse ser na carruagem platônica que, por meio de eventos extraordinários, consegue vislumbrar uma, possível, outra realidade.

Ao partir de um pressuposto de que a realidade borgeana está fundamentada em conceitos filosóficos, pois a filosofia permite um maior aprofundamento sobre os conceitos, parte-se em busca de como essa base filosófica auxilia na construção da narrativa fantástica de Borges. Nas palavras de Sarlo:

As linguagens tlönianas não refletem o mundo, mas uma *idéia do mundo*. Trabalham sobre uma base filosófica e não empírica; estabelecem uma relação de hegemonia sobre qualquer realidade – que, na verdade, elas produzem – e são imunes à desordem da experiência. Mais: configuram a percepção e, portanto, tudo o que se pode saber do mundo (SARLO, 2008, p. 124).

É nessa base ficcional-filosófica que Borges constrói sua narrativa fantástica. A literatura já permite essa liberdade criacional, mas a filosofia contribui para a procura do entendimento de uma realidade; parece uma contradição, mas ambos os saberes (filosofia e literatura) se combinam, nas tarefas de criação, recriação e interpretação da realidade.

O fantástico, como já se observou neste trabalho, é complexo e muitos autores já o estudaram. Todorov (2003) propôs seu conceito de ambiguidade, isto é, na hesitação de uma, possível, leitura que o leitor faz do conto fantástico, no entanto, ao se ler a obra borgeana nota-se que o conceito todoroviano não abarca o fantástico desenvolvido por Borges. De outro lado, Bessière (2009) propõe o fantástico de bases sócio-culturais, pois procura sair de uma concepção de fantástico todoroviano, em busca do fantástico no cotidiano do homem. Covizzi (1970), em busca dos eventos insólitos, se deparou com um conceito que nega, de certo modo, a realidade, pois parte de uma inadequação da práxis do homem em seu contexto. Carpeaux (2001) trata o fantástico borgeano como um fantástico que é a própria realidade. Monegal traz sua contribuição ao resgatar a concepção que o próprio Borges possui sobre o fantástico.

Alazraki (2001), insatisfeito com a terminologia teórica voltada para as narrativas fantásticas modernas, elabora o conceito de neofantástico, pretendendo, desse modo, suprir certa deficiência ao se ler as obras de Borges e Cortázar. O crítico explica que o neofantástico implica que as narrativas apresentem três elementos: *visión*, *intención* e *modus operandi*. Mesmo assim, nota-se que as teorias sobre o fantástico, apesar do intuito de organizar certos gêneros de escritas, nunca serão capazes de sistematizá-los como tal, pois, como se observou nos contos borgeanos, há várias concepções de fantástico, e o estudioso que empreender tal trabalho terá que levar em consideração a particularidade construtiva de cada conto fantástico. Desse modo, fica quase inviável organizá-los em um tipo de gênero fantástico, devido as suas variações.

Para demonstrar uma das concepções do fantástico borgeano, a análise de um conto se torna fundamental. A partir de agora, a literatura fantástica borgeana, especificamente aquela que se liga intimamente à filosofia (e à metafísica), será tratada pela leitura e análise do conto “El inmortal”. Nele, o conceito de negação do tempo e de repetição temporal, respectivamente, colaboram para a criação do que há de novo no fantástico borgeano.

3 A DESCONSTRUÇÃO DA METAFÍSICA PLATÔNICA COMO ESTRATÉGIA DA NARRATIVA FANTÁSTICA EM “EL INMORTAL”

Na leitura da obra de Borges, percebe-se a influência da filosofia e, em muitos momentos da obra, o leitor testemunha que Borges se utiliza da filosofia para criar, à sua maneira, uma literatura diferenciada que objetiva, de certo modo, a fuga da referencialidade da realidade. Por meio de categorias filosóficas, como a do tempo, Borges constrói um mundo influenciado pela filosofia, que será subsídio para o aparecimento do fantástico. Subverte alguns conceitos filosóficos e, muitas vezes, sobre eles, desenvolve uma contra-crítica, um contra-conceito. Tal feito, leva o leitor a identificar em sua obra, a ruptura e discordância com relação ao pensamento de alguns filósofos como, por exemplo, Platão, e a exaltação/valorização do pensamento de filósofos como: Nietzsche, Schopenhauer, Berkeley.

Em uma perspectiva de leitura que privilegia o encontro da literatura borgeana e da filosofia platônica, no que diz respeito a um conto em particular, o presente capítulo procura estudar e analisar o conto “El Inmortal”, presente no livro *El Aleph*, de 1949, em que é possível entrever certas relações com a teoria platônica do conhecimento e a narrativa fantástica, o duplo (o imortal e Homero), e a escrita da narrativa. O livro *El Aleph*, sem dúvida um dos mais importantes da carreira de Borges, é composto por 17 contos e um epílogo, a maioria dos contos, como o próprio autor informou no epílogo, são fantásticos. O livro aborda várias questões como: a imortalidade, o duplo, a condição do homem na sociedade, a história, a escrita divina, o labirinto, o infinito; que parecem confluir no último conto do livro, o próprio “El Aleph”, que abarca complexidade da existência do todo.

Também a negação do tempo, em especial, e outras categorias temporais encontram-se ao longo de toda a obra borgeana. A negação temporal propicia a subversão da realidade porque esta deixa de ser referência para o sujeito quando o tempo sucessivo é negado.

No conto “El inmortal” encontra-se a negação do tempo em sua forma mais explícita, porque o personagem se torna imortal e vive na atemporalidade. O conto provoca espanto no leitor ao sugerir a possibilidade da imortalidade. A narrativa alude à relação na qual o pensamento humano e as artes vêm se dedicando há muito, a saber, o entrelaçamento de conhecimentos literários e

filosóficos. Percorrer os meandros da construção narrativa que promovem o espanto desse entrelaçamento é, nesse instante, a ânsia desta análise.

A narrativa do “El inmortal” começa com uma pequena introdução, a qual conta como a princesa Lucinge adquiriu os seis volumes da *Ilíada* de Pope, por meio do antiquário Joseph Cartaphilus, com quem trocou algumas palavras. No decorrer do prefácio, Lucinge é informada de que o antiquário morreu enquanto retornava para Esmirna, e que o haviam enterrado na ilha de los. A princesa acha o manuscrito que se encontra no último tomo da *Ilíada* e traz a história do próprio texto escrito pelo Tribuno, no qual o segundo narrador (o Tribuno e seu duplo, Homero), faz uma série de reflexões metatextuais e intertextuais que não podem ser suprimidas sob prejuízo de não se captar o sentido do conto.

O manuscrito narra a história de um Tribuno romano, que em uma noite de insônia, caminha pelos jardins de Tebas, até se deparar com um homem vindo a cavalo. Já muito debilitado pelo tempo de viagem, o viajante lhe fala sobre a existência de um rio que concede a imortalidade e sobre a Cidade dos Imortais. Antes que a noite termine, o viajante morre deixando apenas a direção em que, possivelmente, se encontram o rio e a cidade. O Tribuno, com desejo de conhecer tal rio, determina a si mesmo a tarefa de encontrá-lo. Para essa busca consegue o apoio, cedido por superiores, de soldados e mercenários. Começa, então, a viagem.

Após algumas mortes e deserções dos soldados durante a viagem, o Tribuno foge com medo de ser surpreendido pela morte de um de seus seguidores. Sozinho e sedento, vaga pelo deserto. Finalmente, ao chegar a uma montanha se deixa cair perto de uma pedra que mais parece uma sepultura. Ao olhar ao redor, consegue ver a suposta Cidade dos Imortais. Apressado, desce a montanha e bebe das águas escuras que encontra, tornando-se imortal. Vale retomar as palavras do narrador: “La urgencia de la sed me hizo temerario. Consideré que estaba a unos treinta pies de la arena; me tiré, cerrados los ojos, atadas a la espalda las manos, montaña abajo. Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura” (BORGES, 2008, p. 644)⁷⁹. Ao beber a água, o Tribuno se torna imortal.

Divide-se o conto em quatro momentos, ou em quatro narrativas: Primeiro, a entrada, em que se encontra a narrativa I e o narrador I, a história de

⁷⁹ “A urgência da sede me fez temerário. Considerei que estava a uns trinta pés da areia: de olhos fechados, com as mãos atadas às costas, atirei-me montanha abaixo. Afundei o rosto ensangüentado na água escura” (BORGES, 2000b, p. 596).

como o manuscrito apareceu no último tomo da *Ilíada* comprado por Lucinge. Segundo, narrativa II/narrador II, a história do Tribuno rumo à imortalidade, contada por ele mesmo. Terceiro, narrativa III/narrador II, a revisão que o narrador da história do imortal faz sobre seu próprio texto. Quarto, narrativa IV/narrador I, o pós-escrito de 1950. Tal divisão serve como apoio para atingir a compreensão do conto. E, também, para visualizar sua complexidade. A divisão possibilitou identificar que todos os narradores são um mesmo homem: Flamínio Rufo, Homero, Joseph Cartaphilus, o troglodita Argos.

É possível notar, no conto, processos de criação similares aos de “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”. Ambos os contos apresentam em suas narrativas o aparecimento de folhas, textos, em livros já existentes. Em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, há o aparecimento de um acréscimo de folhas nas últimas páginas do volume XXVI da Enciclopédia Britânica, feito por uma sociedade secreta e benévola. Já em “*El inmortal*”, encontra-se no último tomo da *Ilíada* o acréscimo de um manuscrito. O aparecimento, ou o uso, de outros textos inventados nas narrativas borgeanas, demonstra uma prática do escritor Borges na criação da sua obra ficcional e na percepção de que as narrativas nunca se constroem independentemente de outras. Também se encontra, em ambos os contos, a ruptura com o sistema metafísico, em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” o mundo metafísico é desfeito pela sociedade secreta quando esta cria outro mundo, em “*El inmortal*” o mundo metafísico é deposto quando o personagem bebe das águas que concedem a mortalidade.

A narrativa de “*El inmortal*”, densa de significações, perpassa questões existenciais, como a busca do Tribuno por si mesmo; e metafísicas, como quando o Tribuno se torna imortal. O conto pode ser lido como uma crítica sobre o sistema metafísico de criação do mundo e de aquisição do conhecimento. Nessa perspectiva, se abre a possibilidade da aproximação de “*El inmortal*” com a teoria do conhecimento platônica.

Platão foi discípulo de Sócrates, de quem herdou e desenvolveu algumas ideias e questões, dentre as principais encontram-se: o estudo sobre a política, o diálogo sobre o amor, sobre a origem da alma, o estudo do ser na sociedade e a investigação sobre o conhecimento. Durante a leitura dos textos platônicos, se observa a incessante busca de Platão pela maneira mais apropriada de o homem conhecer o mundo. De Sócrates, também herdou o conhecimento e a prática do

diálogo como modo de construção da filosofia. Porém, elevou esse conhecimento ao ápice com seus longos diálogos em que se observa a elaboração de argumentos.

No diálogo platônico, o jogo de argumentação permite que os personagens debatedores contraponham ideias para que, assim, alcancem uma verdade, já sabatinada pelos argumentos dos filósofos, e que esta verdade seja livre de opiniões. No desenvolvimento de sua filosofia, Platão elaborou uma teoria do conhecimento por meio do estabelecimento da existência de dois mundos: o mundo sensível e o mundo das ideias/inteligível. Neste último encontram-se as formas perfeitas cuja cópia, reflexo ou aparência encontra-se, por sua vez, no mundo sensível – o mundo dos homens.

De acordo com a leitura proposta, compreende-se que o Tribuno parte em busca da realidade perfeita, inteligível, por meio da água da imortalidade. De modo semelhante e paralelamente pergunta-se: é possível encontrar e beber as águas do rio que concedem a imortalidade? Segundo a narrativa borgeana, o Tribuno vive tal encontro, e também consegue alcançar a Cidade dos Imortais. Ao chegar às montanhas que circundam a cidade que, aparentemente, é a Cidade dos Imortais, a personagem se depara com uma água escura e a bebe. Fatigado se entrega aos delírios do sono. Quando acorda, sente que não é mais o mesmo de quando ali chegara:

No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí. Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino. Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano les rogué que me dieran muerte. Un día, con el filo de un pedernal rompí mis ligaduras. Otro, me levanté y pude mendigar o robar – yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma – mi primera detestada ración de carne de serpiente (BORGES, 2008, p. 644)⁸⁰.

O período de tempo que o Tribuno passa no deserto pode ser entendido como preparação de sua alma, de seu intelecto para o acesso ao conhecimento pleno e verdadeiro? Alguns questionamentos ainda podem ser levantados: o

⁸⁰ Não sei quantos dias e noites rodopiaram sobre mim. Dolorido, incapaz de recuperar o abrigo das cavernas, despido na ignorada areia, deixei que a lua e o sol brincassem com meu aziago destino. Os trogloditas, infantis na barbárie, não me ajudaram a sobreviver ou a morrer. Em vão, roguei-lhes que me dessem a morte. Um dia, com o fio de um pedernal, parti minhas ligaduras. Em outro, levantei-me e pude mendigar ou roubar – eu, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de uma das legiões de Roma – minha primeira detestada ração de carne de serpente (BORGES, 2000b, p. 596).

suposto líquido com poderes de imortalizar pode saciar a sede por verdade e perfeição que a alma possui? Beber do rio equivale, realmente, ao momento de saída da ignorância do corpo, do afastamento da imperfeição do tempo efêmero e sucessivo? Tornar-se imortal é ascender à eternidade?

Não se pode esquecer que a filosofia de Platão carrega forte idealismo, isto é, afirma a existência de um mundo perfeito, distante do contato físico humano, em que, segundo a sua teoria do conhecimento, é possível o conhecimento verdadeiro. Para entender a teoria platônica do conhecimento, primeiramente, é preciso compreender os níveis de conhecimento presentes nos textos de Platão para, depois, relacioná-los com o percurso do personagem Tribuno.

Platão começa a sua explanação sobre os níveis de conhecimento no Livro V de *A República*, em que distingue o que é e o que não é ciência. Tal distinção implica no momento de definir o que é conhecimento verdadeiro. A distinção implica, na filosofia platônica, a separação entre duas potencialidades de saber, são elas: o conhecimento por meio de opiniões e o conhecimento por meio da ciência. Além disso, o conhecimento que provém de meras opiniões nada adianta para a busca do conhecimento verdadeiro, isto é, para o conhecimento das ideias ou formas verdadeiras, pois as opiniões se baseiam em fontes não debatidas pelos filósofos com o auxílio do método dialético.

Marilena Chauí (2002, p. 249), em seus estudos sobre a filosofia de Platão, afirma que “[...] a exposição da teoria do conhecimento platônica é, ao mesmo tempo, a exposição da separação e diferença entre o mundo sensível e o mundo inteligível, cada um com seus modos de conhecer hierarquicamente distribuídos”. A hierarquia na filosofia platônica do conhecimento é importante, pois permite ao indivíduo perceber os vários níveis de conhecimento e quais são os mais verdadeiros. Ainda segundo Chauí:

Platão apresenta os modos de conhecimento distribuídos em um diagrama dividido em duas partes desiguais, isto é, uma delas é maior do que a outra. A parte dita inferior é chamada de o *visível* (correspondente ao mundo sensível) e é menor do que a parte dita superior, chamada de *invisível* (correspondente ao mundo inteligível). A primeira parte é o mundo físico e ético percebido por intermédio da aparência sensível das coisas; a segunda parte é o mundo inteligível, apreendido exclusivamente pelo pensamento. A distribuição dos modos de conhecer, por ser feita hierarquicamente, permite falar não em modos de conhecimento, mas em *graus* do conhecimento, indo do mais baixo ao mais alto (CHAUÍ, 2002, p. 249).

Os graus de conhecimento, desse modo, são: *eikasía* (imaginação) e *pístis* (crença) ou *dóxa* (opinião) que pertencem ao mundo sensível, *dianóia* (raciocínio dedutivo) e *noésis* (intuição intelectual) ou *epistéme* (ciência) que pertencem ao mundo inteligível (CHAUÍ, 2002, p. 249). Os graus *noésis* e *epistéme* garantem o conhecimento verdadeiro, já que para Platão não se pode confiar em algo que provenha da imaginação ou da opinião.

Percebe-se, no conto borgeano, que a imortalidade concedida pela água não propicia ao Tribuno o alcance do mundo ideal, inteligível e perfeito. Ao beber a água imortalizante, ao contrário, o Tribuno descobre o mundo sensível em sua plenitude. O mundo que passa a vivenciar não é o do conhecimento pleno, da idealidade que visava Platão em sua filosofia, mas o mundo em sua forma o mais material possível, pois em vez de contemplar o conhecimento e a essência que está por trás das aparências das coisas, apenas enxerga a realidade da existência permeada por sensações, opiniões e especulações sobre a existência. Corporalmente, o Tribuno se liberta de um dos aspectos do mundo sensível, a mortalidade, mas em termos de conhecimento, sua alma ou intelecto permanece no reino da *eikasía* e da *dóxa* platônica. Assim, não se trata da saída da *eikasía* e *dóxa* (imaginação e opinião) de modo ascendente, mas sim de uma saída às avessas, em que o acesso material ao mundo sensível se torna incessante, um acesso que não pode ser rompido sequer pela morte.

Platão exemplifica sua teoria do conhecimento em um dos seus mitos mais importantes (ou, senão o mais conhecido): Mito da Caverna, exposto no Livro VII de *A República*. Este mito, também conhecido por alguns estudiosos como alegoria da caverna, narra a história de um grupo de homens aprisionados em uma caverna desde o nascimento, eles estão de tal forma amarrados, que não podem olhar uns para os outros e nem se moverem. O grupo apenas pode ver imagens, como sombras, que se projetam na parede no fundo da caverna, com a ajuda da luz de uma fogueira.

De acordo com o mito, um homem consegue se libertar da caverna. O prisioneiro que se liberta caminha cambaleante para fora da caverna e vê a luz do sol, nesse momento começa a olhar pela primeira vez a realidade de fora da caverna, e o faz com dificuldade, uma vez que sua visão estava acostumada à escuridão da caverna. O texto platônico explica como deve ser a transição:

Precisava de se habituar, julgo eu, se quisesse ver o mundo superior. Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para as imagens dos homens e dos outros objectos, reflectidas na água, e, por último, para os próprios objectos. A partir de então, seria capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu, durante a noite, olhando para a luz das estrelas e da Lua, mais facilmente do que se fosse o Sol e o seu brilho de dia. [...] Finalmente, julgo eu, seria capaz de olhar para o Sol e de o contemplar, não já a sua imagem na água ou em qualquer sítio, mas a ele mesmo, no seu lugar. [...] Depois já compreenderia, acerca do Sol, que é ele que causa as estações e os anos e que tudo dirige no mundo visível, e que é o responsável por tudo aquilo de que eles viam arremedo (PLATÃO, 2010, p. 317-318, §516 a-b-c)

A Caverna simboliza o mundo sensível, este mundo em que vivemos, e a saída do prisioneiro simboliza a saída do mundo da ignorância para o mundo do conhecimento, inteligível. Ao sair, o homem não consegue ver, pois o Sol (Ideia de Bem) ofusca sua visão até que seus olhos se acostumem à luz. Ao cessar o momento de ofuscamento, o prisioneiro liberto começa a contemplar o que é real (ou seja, a luz do Sol mostra a realidade como, de fato, é, libertando os olhos das aparências imperfeitas).

O ato de sair da caverna acontece de forma ascendente. O prisioneiro ao caminhar para a saída da caverna, concomitantemente, caminha para a superação do mundo das sombras, das ilusões, das opiniões. O período em que passa contemplando as sombras das coisas refletidas até então na parede, ao sair da caverna, passa a vê-las juntamente com o ser das quais são sombras, esse é o momento em que está em processo de elevação de grau de conhecimento. Após esse estágio de *eikasía* atinge o grau da *pístis* e *dóxa* (crença e opinião), ou seja, começa a produzir especulações sobre esse “novo” mundo que está a ver, e parte para a crença de que esse mundo, de fato, existe.

O que ocorre em seguida? Ainda não será a perfeição e a verdade que se poderá tocar pela alma, como também a personagem borgeana não se deparará com a Cidade dos Imortais. Como o personagem Tribuno afirma: “Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino” (BORGES, 2008, p. 644)⁸¹. Sente-se incapaz de voltar para seu abrigo inicial, isto é, à condição de mortal. A relação com

⁸¹ “Dolorido, incapaz de recuperar o abrigo das cavernas, despido na ignorada areia, deixei que a lua e o sol brincassem com meu aziago destino” (BORGES, 2000b, p. 596).

a alegoria da Caverna ressurgir: aquele que sai da caverna, primeiramente sente dor nos olhos e dificuldade inclusive para se movimentar. Precisa acostumar-se paulatinamente ao mundo que o envolve no exterior da caverna.

Depois de comer e conseguir pôr-se em pé, caminha para conhecer a cidade, no que é seguido pelos trogloditas. Engana-se o Tribuno ao supor que a Cidade é próxima: “[...] ofuscado por la grandeza de la Ciudad, yo la había creído cercana” (BORGES, 2008, p. 645)⁸². O personagem chega aos muros da Cidade apenas à meia-noite, decide então fechar os olhos e esperar o amanhecer. O dia não lhe traz êxito, apesar de sua busca intensa não encontra sequer uma porta nos muros. A passagem é identificada de outro modo pelo Tribuno: “La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la teniebla inferior” (BORGES, 2008, p. 645)⁸³.

Contrária à narrativa platônica, na qual, desde o início, os prisioneiros já se encontram em uma caverna presos, na narrativa borgeana o personagem Tribuno segue, por si só, o caminho de entrada da caverna. Percebe-se, desse modo, dois personagens e duas concepções de liberdade distintas: o prisioneiro platônico não possui a liberdade de escolher se adentra ou não a caverna; o personagem borgeano, por sua vez, apresenta-se como um sujeito livre que escolhe seus caminhos. Agora o Tribuno estava nessa cidade estranha, nesse paraíso da eternidade dos bárbaros: “Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra; sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos” (BORGES, 2008, p. 646)⁸⁴.

Ao continuar a pensar a relação entre o Mito da Caverna e o conto borgeano, percebe-se que a crescente possibilidade de olhar diretamente para o sol – Ideia de Bem - presente na narrativa platônica, não possui paralelo no conto borgeano, ainda que a busca da imortalidade pelo personagem assim sugira. A adaptação necessária ao homem, tal como expõe Platão, é sequencial: obriga o homem liberto dos grilhões que o mantinham na caverna a acostumar sua visão; primeiramente, dirigindo seu olhar para as sombras dos objetos – *dóxa* –, e seus reflexos na água – *eikasía* –, para em seguida, olhar diretamente para os próprios

⁸² “[...] ofuscado pela grandeza da Cidade, eu a supusera próxima” (BORGES, 2000b, p. 596-97).

⁸³ “A força do dia fez com que me refugiasse numa caverna; no fundo havia um poço, no poço uma escada que se abismava até a treva inferior” (BORGES, 2000b, p. 597).

⁸⁴ “Ignoro o tempo que tive de caminhar sob a terra; sei que certa vez confundi, na mesma nostalgia, a atroz aldeia dos bárbaros e minha cidade natal, entre videiras” (BORGES, 2000b, p. 597).

objetos e relacioná-los. E só então, poderá vislumbrar diretamente a luz do sol – *noésis*. Qual é, diferentemente, o caminho da personagem borgeana?

O Tribuno militar romano, que se apresenta como Marco Flamínio Rufo, às avessas do homem que se liberta da caverna no texto platônico, continua seu caminho de descobertas no subterrâneo da caverna, no mundo com pouca luminosidade:

Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron. El silencio era hostil y casi perfecto; otro rumor no había en esas profundas redes de piedra que un viento subterráneo, cuya causa no descubrí; sin ruido se perdían entre las grietas hilos de agua herrumbrada (BORGES, 2008, p. 645-646)⁸⁵.

A imortalidade corporal propicia ao personagem o acesso ao mundo sensível de modo aprofundado e maximizado, um mundo de caos, um lugar onde reina a completa ignorância sobre as coisas idealizadas (verdadeiras). As portas que deveriam levá-lo para outros caminhos do conhecimento, agora que é imortal, apenas o levam a labirintos que desembocam na mesma sala circular.

O Tribuno parece incapaz de superar os graus de conhecimento (*dóxa*, *eikasía*, *pístis*) para alcançar a luz do Bem (*noésis*). Por medo da luz, refugiara-se no mundo ao qual sempre esteve habituado. Mas, pergunta-se: sua vida se resume a se contentar com essa realidade? No conto, o Tribuno afirma: “Horriblemente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos provistos de nueve puertas y que sótanos largos que se bifurcan” (BORGES, 2008, p. 646)⁸⁶.

No conto, os personagens trogloditas, por sua vez, nada desconfiavam ou ignoravam a existência do Tribuno e do mundo físico que estava ao redor. Mundo

⁸⁵ Desci; por um caos de sórdidas galerias cheguei a uma vasta câmara circular, a muito custo visível. Havia nove portas naquele porão; oito davam para um labirinto que falazmente desembocava na mesma câmara circular, igual à primeira. Ignoro o número total de câmaras; minha desventura e minha ansiedade as multiplicaram. O silêncio era hostil e quase perfeito; outro rumor não havia nessas profundas redes de pedra além de um vento subterráneo, cuja causa não descobri; sem ruído, perdiam-se entre as gretas fios de água enferrujada (BORGES, 2000b, p. 597).

⁸⁶ “Habituei-me com horror a esse duvidoso mundo; considereei inacreditável que pudesse existir outra coisa além de porões providos de nove portas e além de longos porões que se bifurcavam” (BORGES, 2000b, p. 597).

físico de que o Tribuno ainda se lembrava muito bem, pois era o lugar onde sua existência fazia sentido, em que era considerado uma pessoa comum, participante de uma vida regida por uma sociedade favorável aos costumes finitos.

Pode-se identificar no conto o elemento do duplo, representado pelo troglodita que segue o Tribuno e pela presença de Homero. Por meio da duplicidade presente no conto, o leitor percebe que o Tribuno escreveu a *Ilíada* e que foi Homero. Entende-se, ainda, que os outros trogloditas são as imagens do personagem Tribuno, as sombras e instantes de uma vida vivida ininterruptamente.

O Tribuno, por sua vez, representa o arquétipo da essência do Homem, que reside no mundo inteligível. Na leitura do conto é possível perceber a desconstrução do arquétipo: primeiramente, a narrativa demonstra o mundo platônico por meio da imortalidade que, a princípio, parece carregar a promessa do mundo inteligível, mas se refere apenas à imortalidade corporal, física, o que faz com que a alma permaneça no mundo sensível e passe a senti-lo de modo intenso e caótico; em seguida o conto propõe o Tribuno como o ser da sua própria existência, e os trogloditas como sombras do Tribuno.

Após se resignar à nova realidade do mundo de sombras, de trevas do conhecimento e de labirintos escuros, é concedido ao Tribuno ascender à realidade que o liberta desse mundo sombrio em que entrou. A possibilidade de ascensão surge na narrativa do seguinte modo:

En el fondo de un corredor, un no previsto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí. Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol. Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad (BORGES, 2008, p. 646)⁸⁷.

⁸⁷ No fundo de um corredor, um não previsto muro me barrou os passos, uma remota luz caiu sobre mim. Ergui os ofuscados olhos: no vertiginoso, no mais alto, vi um círculo de céu tão azul que chegou a parecer-me de púrpura. Alguns degraus de metal escalavam o muro. O cansaço me relaxava, mas subi, só me detendo às vezes para pesadamente soluçar de felicidade. Fui divisando capitéis e astrágalos, frontões triangulares e abóbadas, confusas pompas do granito e de mármore. Foi-me assim concedido ascender da cega região de negros labirintos entretidos à resplandecente Cidade (BORGES, 2000b, p. 597).

A narrativa acima parece demonstrar que o Tribuno está, enfim, preparado para ver a Luz do verdadeiro conhecimento – na narrativa borgeana a expressão usada é “Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad” (BORGES, 2008, p. 646). Agora, ao que tudo indica, o Tribuno será capaz de admirar toda a perfeição do Bem (origem de tudo que existe no mundo sensível).

Ao subir as escadas, todavia, o narrador-protagonista não encontra esplendor ou brilho algum da desejada Cidade. Após a passagem do tempo (não se pode definir sua duração) o personagem passa a ver a estrutura da cidade como ela é de fato e, mais uma vez, experimenta o processo às avessas do homem que se liberta da caverna no mito platônico:

Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularan monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas (BORGES, 2008, p. 647)⁸⁸.

Depois de o Tribuno ter alcançado a imortalidade e tê-la experimentado da maneira mais visível e sensível possível, e observando que não era o que esperava, entra em um outro processo, que se pode chamar de angústia do descobrimento da verdade. Em decorrência disso, utiliza o recurso psicológico de autodefesa para se livrar desse mundo que conquistou. Impõe a si esquecer a sua condição: “Nada más puedo recordar. Ese olvido, ahora insuperable, fue quizá voluntario; quizá las circunstancias de mi evasión fueron tan ingratas que, en algún día no menos olvidado también, he jurado olvidarlas” (BORGES, 2008, p. 647)⁸⁹.

⁸⁸ Essa cidade, pensei, é tão horrível que sua mera existência e perduração, embora no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e, de algum modo, compromete os astros. Enquanto perdura, ninguém no mundo poderá ser valeroso ou feliz. Não quero descrevê-la; um caos de palavras heterogêneas, um corpo de tigre ou de touro, em que pululassem monstruosamente, conjugados e odiando-se, dentes, órgãos e cabeças, podem (talvez) ser imagens aproximadas (BORGES, 2000b, p. 598-599).

⁸⁹ “Nada mais posso lembrar. Esse esquecimento, agora insuperável, foi talvez voluntário; talvez as circunstâncias de minha evasão tenham sido tão ingratas que, em algum dia não menos esquecido também, jurei esquecê-las” (BORGES, 2000b, p. 599).

Os dois personagens, o Tribuno borgeano e o prisioneiro liberto platônico, se assemelham no que tange àquela vontade, automotivação, de sair de uma situação para outra que os façam alcançar uma ética existencial. Na filosofia platônica, o ser humano deve se desenvolver para alcançar um objetivo maior, a saber, o seu desenvolvimento ético na *polis*. No Mito da Caverna, o prisioneiro liberto consegue se desenvolver eticamente porque se liberta das amarras que o prendiam. As lutas, conflitos, traições, fadigas, fome, sede e violência pelos quais o Tribuno passa, assemelham-se aos grilhões dos prisioneiros da Caverna platônica. O Tribuno se desenvolve eticamente não quando bebe a água imortalizante, mas quando propõe para si a busca da água que possa retirar a imortalidade do corpo, mesmo assim, não alcança a verdade inteligível. A semelhança entre os dois personagens se encerra em suas conquistas: o personagem platônico alcança a verdade, não acontece o mesmo com o personagem borgeano.

Na filosofia platônica, o verdadeiro conhecimento não precisa ser criado, pois ele já existe em um mundo distinto desse que se conhece, o mundo de que fala Platão é o mundo inteligível. Os seres humanos só conhecem tal mundo por meio das imagens presentes no mundo sensível e por meio das ciências que utilizam apenas a capacidade intelectual de aprendizado propiciado pelos graus *noésis* e *epistême*, por exemplo: matemática, ciência da proporção, música, intuição intelectual e dialética.

O mundo inteligível proposto por Platão contém as formas (ideias ou essências) verdadeiras de tudo o que está presente no mundo sensível, entende-se por formas verdadeiras, entre outras, o Belo, o Justo, o Bem, este último considerado a forma que é causa de todas as outras. A cada imagem que existe no mundo sensível há uma forma ou essência verdadeira correspondente no mundo inteligível. Para que se conheça a imagem de uma cadeira, como exemplifica Platão, é necessário que a forma de cadeira exista no mundo inteligível, porém não é a forma específica de cadeira, mas sim, a forma geral/absoluta de cadeira; é aquela ideia que faz todos os homens reconhecerem o que é uma cadeira.

A maneira para ascender ao mundo inteligível é por meio da dialética ascendente, isto é, por meio do diálogo abre-se a possibilidade de superar as contradições e imperfeições das formas obscurecidas que existem no mundo sensível e conhecer as formas verdadeiras do mundo inteligível. A dialética ascendente traça o caminho de elevação do homem ao conhecimento de modo

pautado/graduado, ou seja, em um “passo-a-passo” para a superação da ignorância. Por outro lado, pode-se notar também a existência de uma dialética descendente no Livro VII d’A *República*, quando o personagem prisioneiro que se liberta e sai da caverna, após contemplar o mundo fora da caverna (o mundo verdadeiro), retorna para libertar os outros prisioneiros.

Ambos os movimentos, ascendente e descendente, permitem a compreensão do sujeito que se aventura na jornada para atingir o conhecimento puro, ou seja, permitem-lhe entender como a gradação do conhecimento, relacionada à Ideia de Bem, o ajudará a superar aos poucos a ignorância da sua condição humana. No entanto, o homem não pode fazer esse caminho ascendente sem o auxílio de um método que seja eficaz para romper as correntes da ignorância que o mantêm afastado da verdade e do saber. Esse auxílio é proporcionado pelo método dialético.

Por conseguinte, a dialética platônica é a luta das contradições que levará à superação do grau inferior de conhecimento, isto é, “[...] A tarefa desta [dialética] é fazer com que, graças à descoberta das contradições encontradas num grau de conhecimento inferior, se possa passar para o seguinte (passar da *eikasía* para a *pístis* ou *dóxa* e desta para a *dianóia*)” (CHAUI, 2002, p. 255). O método dialético é uma forma de superação de contradições; um ponto de apoio para a superação das opiniões, até que se encontre o momento em que não se permita mais o uso de hipóteses.

Assim o tempo foi passando e os anseios, do personagem, pelo retorno àquela realidade que há muito vivera se tornam mais latentes. Motivado por uma conversa com um dos imortais, anteriormente tomados por trogloditas, o protagonista compreende que existem águas que retiram a imortalidade: “*Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren. El número de ríos no es infinito; un viajero inmortal que recorra el mundo acabará, algún día, por haber bebido de todos*” (BORGES, 2008, p. 651-652)⁹⁰. Partem o Tribuno e um dos imortais (Homero) para uma jornada em busca das águas que apaguem a imortalidade.

⁹⁰ “‘Existe um rio cujas águas dão a imortalidade; em alguma região haverá outro rio cujas águas a apaguem’. O número de rios não é infinito; um viajante imortal que percorra o mundo acabará, algum dia, tendo bebido de todos” (BORGES, 2000b, p. 603).

Os destinos dos personagens não se parecem com a expectativa que se pode ter sobre supostos seres imortais, que poderiam possuir uma clarividência maior sobre as questões do mundo sensível e da inteligibilidade do universo. Essa visão distorcida sobre o papel dos imortais é encarnada pelo próprio Tribuno, pois após se tornar imortal não mantém a sua ideia inicial a respeito da imortalidade. É o esforço por livrar-se da imortalidade que o faz percorrer o mundo à procura de uma possível “cura” para o seu “mal”.

Nota-se que cada ser humano possui suas próprias angústias e seus próprios temores sobre a vida, e cabe a cada pessoa escolher a maneira mais adequada de encarar esses dilemas existenciais. A morte, para quem está vivo, é algo importante, pois é ela quem dará sentido para sua existência e vida. Sem essas potências antagônicas a realidade humana não faria o menor sentido, seríamos apenas mais um grupo de seres vivendo por instinto:

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo (BORGES, 2008, p. 652)⁹¹.

Ignorando a realidade temporal, o Tribuno vaga pelos séculos. No conto, a passagem do tempo se dá pelas realizações de seus feitos (BORGES, 2008, p.652-653): em 1066, milita na ponte de Stamford; no sétimo século da Hégira, transcreve as sete viagens de Simbad e a história da Cidade de Bronze; em 1638, esteve em Kolozsvar e em Leipzig; em 1714, assina a tradução dos seis volumes da *Ilíada* de Pope; em 1729, discute com o professor Giambattista a origem do poema *Ilíada*, e; em 1921, torna-se mortal novamente. A passagem do tempo parece não ser importante para alguém que é imortal, porém, não é a situação do Tribuno. Seus feitos comprovam, ainda mais, que é um sujeito histórico assim como os outros

⁹¹ A morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por dissolver-se como o rosto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem valor do irrecuperável e do inditoso. Entre os Imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem (BORGES, 2000b, p. 603).

seres vivos, e há um detalhe: ele possui uma habilidade especial para ignorar o tempo.

O Tribuno bebe de todas as águas que encontra em seu caminho. A busca das águas que diluirão a imortalidade pode ser relacionada com o retorno (decesso) ao mundo sensível elevado ao máximo, *dóxa* e *eikasía*. Por sua vez, a opção do personagem é pelo mundo imperfeito que vivia na condição de mortal; mundo humano, enganador, porém, menos monstruoso que a condição da imortalidade e a Cidade dos Imortais. Em outras palavras, o Tribuno decide pelo retorno à caverna platônica, ao conforto das suas angústias enquanto sujeito mortal.

Chauí (2002, p. 261) afirma: “O Mito da Caverna apresenta a dialética como movimento ascendente de libertação do olhar intelectual que nos livra da cegueira para vermos a luz das idéias [...]”, e é isso que acontece com o prisioneiro liberto: a cegueira cai ao chão forçando-o a olhar para a realidade. Esse movimento é irreversível, pois ao contemplar “a luz das ideias” não poderá virar as costas e “de repente” esquecer o que apreendeu dessa realidade. O mesmo acontece com o Tribuno, a imortalidade o força a olhar para sua verdadeira realidade, por isso seu desejo de retorno à mortalidade. Mesmo que consiga voltar à caverna (mundo sensível), o Tribuno não será a mesma pessoa de antes, pois além de implicar no esquecimento da pessoa que se tornou, a volta propicia uma dialética descendente.

A dialética descendente é o retorno do liberto à caverna, o retorno ao mundo das sombras, ao sensível, após a contemplação do mundo das Ideias. Esse movimento é motivado pelo senso de humanidade do liberto para com os prisioneiros. E acontece porque ele se sente na obrigação de mostrar aos outros prisioneiros que ainda continuam na caverna, que existem outras realidades, e não só as que lhes são impostas pelas sombras projetadas na parede. Voltar é parte da tarefa do filósofo, de instigar os outros a perceberem o que há de real no mundo, independentemente da resistência que possam apresentar. E, por certo, haverá resistência, como afirma Pieltre:

Quando ele penetra na escuridão seus olhos, ainda inundados de luz solar, são incapazes de discernir as coisas e os seres que habitam a caverna. Em virtude disso, torna-se objeto de riso de seus companheiros aprisionados (PIETTRE, 1996, p. 40).

O trabalho de esclarecimento dos prisioneiros envolvidos pela escuridão da caverna é arriscado e complexo: “[...] e não diriam dele que, por ter subido ao mundo superior, estragara a vista, e que não valia a pena tentar a ascensão? E a quem tentasse soltá-los e conduzi-los até cima, se pudessem agarrá-lo e matá-lo, não o matariam?” (PLATÃO, 2010, p. 319, §517a). Por certo que os prisioneiros tentariam matar o prisioneiro liberto, em prol do conforto da ignorância, em favor das imagens na parede da caverna.

De certo modo, não é isso que o Tribuno tenta fazer: matar a sua condição de imortalidade? Após viver por tantos séculos, a procura de ser mortal novamente talvez possa ser a única solução encontrada pelo Tribuno. Depois de muito andar encontra, por fim, a superação de sua condição de imortal:

En las afueras vi un caudal de agua clara; la probé, movido por la costumbre. Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer (BORGES, 2008, p. 653)⁹².

A experiência de imortalidade para o Tribuno não era a esperada por ele. E o que deveria esperar da imortalidade? A sua vida antes da eternidade possuía sentido e ele possuía anseio de viver; o contrário acontece na Cidade dos Imortais, onde passa a maior parte do tempo se dedicando ao ócio. Percebe-se pela leitura do conto que Borges inverte o sentido do mito platônico para demonstrar que o significado da realidade humana está situado em meio à *dóxa* e à *eikasía*. O homem é, afinal, um ser material que participa da realidade sensível. Utilizar o conhecimento metafísico como aquele que, segundo Platão, seria proporcionado pela *nóesis*, está além da condição humana, por isso o desejo e a busca do Tribuno por apagar a sua imortalidade.

A imortalidade trouxe para o Tribuno a indiferença com o mundo. Em “El inmortal”, ao comentar sobre sua própria história, o narrador II da narrativa III afirma que em breve será Nada, o que o coloca na mesma situação de Ulisses na ilha dos

⁹² Nos arredores, vi um caudal de água clara; provei-a, levado pelo costume. Ao subir à margem, uma árvore espinhosa me lacerou o dorso da mão. A inusitada dor me pareceu muito viva. Incrédulo, silencioso e feliz, contemplei a preciosa formação de uma lenta gota de sangue. De novo sou mortal, repeti a mim mesmo, de novo me pareço com todos os homens. Nessa noite, dormi até o amanhecer (BORGES, 2000b, p. 604).

ciclopes (BORGES, 2008, p. 654). Na passagem mencionada da Odisséia, Ulisses, o personagem principal, faz um trocadilho linguístico para confundir o ciclope Polifemo: “Caro Ciclope. Queres saber meu nome? Será um prazer receber a recompensa prometida. Nulisseu ou Ninguém é meu nome. Nulisseu me chamaram minha mãe e meu pai. Por Nulisseu me conhecem todos os meus amigos.” (HOMERO, 2011, p. 365). Há um processo de negação da identidade do sujeito proporcionado pela imortalidade. O esquecimento do “eu” é compreensível na condição do Tribuno imortal, o peso de existir por si só propicia as crises existenciais humanas. Em um estudo sobre a obra de Homero Adorno & Horkheimer comenta:

[...] o sujeito Ulisses renega a própria identidade que o transforma em sujeito e preserva a vida por uma imitação mimética do amorfo. [...] Mas sua autoafirmação é, como na epopeia inteira, como em toda civilização, uma autodenegação. Desse modo o eu cai precisamente no círculo compulsivo da necessidade natural ao qual tentava escapar pela assimilação. Quem, para se salvar, se denomina Ninguém e manipula os processos de assimilação ao estado natural como um meio de dominar a natureza sucumbe à hybris (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 63).

Logo se nota que o duplo, formado pelo par Tribuno e Homero, está presente no conto. A multiplicidade presente na vida do homem mortal é tamanha que proporciona o esquecimento. Os dias passam e pouco o ser humano consegue se lembrar dos fatos/acontecimentos com detalhes. A vida humana é dedicada a realizar feitos para que possam ser lembrados por outras gerações e por algum tempo. O Tribuno realiza isso com sucesso, escreve livros e participa de rodas de conversas. O personagem Ulisses, por sua vez, com seus feitos, também se eterniza. Nota-se que a preocupação da imortalidade da existência é apenas uma preocupação humana. O próprio Tribuno declara em sua narrativa que ser imortal é *baladí*, e que excetuando o homem, todos os outros animais o são (BORGES, 2008, p. 650). O que comprova ainda mais que a preocupação com a realidade é de responsabilidade humana. O homem está diante de sua liberdade, é o responsável por sua existência e por suas ações no meio em que vive. E, por possuir a racionalidade e ter consciência de sua existência, é o único ser para quem a morte se revela, o que proporciona a noção de finitude humana.

Outros processos similares são notados entre os personagens: Tribuno, Ulisses e o prisioneiro liberto da caverna platônica. Os três personagens partem em

uma busca por si mesmo. Cada um, a seu modo, alcança o reconhecimento de si. Ulisses nega a sua identidade, mas a reafirma quando revela sua identidade para o ciclope Polifemo e grita “Sou Ulisses”. Observa-se na história de Ulisses dois processos: negação de si e autoafirmação. O Tribuno também apresenta o momento de negação e autoafirmação da sua identidade, para o Tribuno a negação ocorre quando se torna imortal, e recupera sua identidade quando se torna mortal novamente. Já no caso do prisioneiro liberto, observa-se um processo diferente, o prisioneiro já parte de uma autonegação inata para um estado de autoafirmação, a saber, enquanto está na caverna o prisioneiro está, desde sempre, em uma negação de si, pois sempre esteve preso; ao se libertar, começa o processo de autoafirmação que culmina na libertação de si em relação ao mundo da *dóxa*, rumo ao mundo verdadeiro, só acessível pela *noésis*.

Nas palavras de Adorno & Horkheimer (1985, p.63): “[...] O astucioso Ulisses não pode agir de outro modo: [...] por ter se chamado de Ninguém, devesse temer voltar a ser Ninguém, se não restaurasse sua própria identidade graças à palavra mágica, que a identidade racional acabara de substituir”. Por momentos como esse, por temer voltar a um possível estado primitivo, o ser humano passa por situações de busca de realização pessoal que o faça desenvolver-se eticamente. Trata-se, nada mais, do que a antiga questão sobre a resposta para a existência humana. Para Borges (2000c, p.53), a *Odisséia* pode ser lida de dois modos: o regresso de Ulisses para casa e as maravilhas e os perigos que existem no mar. Nessa segunda maneira, se pode ler a *Odisséia* como um livro de aventuras. O que não se distancia da narrativa do “El inmortal”: a aventura de um Tribuno romano na conquista e derrota da imortalidade.

A imortalidade adquirida pelo Tribuno não passa de uma imortalidade corporal, física, que nega seu entendimento de individualidade e amplia a sua visão sobre o que já conhece e não sobre os mistérios do mundo, a verdade ou a resposta para as perguntas sobre a origem do homem. O corpo do Tribuno deixa de envelhecer, mas seus pensamentos continuam envelhecendo de acordo com sua vivência enquanto ser imortal. Por meio dessa imortalidade se desenvolve a negação do tempo, como o próprio título do conto propõe: “El inmortal”.

Com o tempo negado, o Tribuno não pode mais sentir as emoções de uma pessoa normal, assim como era antes. O impulso de beber da água imortalizante e de procurá-la tornou-o imortal. As consequências desse ato estão

vinculadas mais ao plano físico do que ao plano metafísico, ou inteligível como propõe Platão. A adaptação é necessária para que o Tribuno possa viver com e como os imortais da cidade. Segundo Maria Helena da Nóbrega:

Ao propor a extinção do tempo, Borges anula a morte, eternizando o homem. Sem a noção de tempo, todas as nossas concepções sobre a realidade, sobre a personalidade individual, sobre a literatura e a própria morte alteram-se, abalam-se. A repetição dos gestos do homem cria a eternidade (NÓBREGA, 1992, p. 70).

Mesmo quando Borges procura eternizar o homem por meio da negação temporal, não o consegue sem acarretar alguns danos à identidade humana, isto é, o homem deixa de possuir sentimentos, originalidade e excitação perante o novo. Ao participar da eternidade, em sentido platônico, espera-se que o homem tenha saído do nível sensível e ascendido ao nível inteligível, em um processo de esquecimento da individualidade para se tornar parte da forma universal de Homem.

Por conseguinte, Juan Nuño afirma sobre a imortalidade:

La primera consecuencia de la inmortalidad es el ejercicio de la más absoluta indiferencia respecto de sí mismo; quien sabe que a la larga lo será todo, no siente deseos de conocer más: “tampoco interesaba el propio destino”. Otra consecuencia, no menos inevitable, es la ausencia de interés y de novedad: todo se ha dado o se dará y el mundo se reduce a un escenario especular, mostruosamente reiterativo [...] (NUÑO, 1986, p. 110)⁹³.

No conto “El Inmortal”, nota-se não só a indiferença sobre si mesmo, mas também a indiferença sobre o que se passa na vida do Tribuno imortal. A contagem do tempo não é importante para o personagem até o momento em que decide procurar as águas que o farão recuperar a mortalidade. Em um primeiro momento, a imortalidade para o Tribuno é ausência de interesse e de novidade; ao se deparar com a realidade de um ser imortal, a ideia de uma vida rica em novidades faz o Tribuno sair da inércia da eternidade em busca da mortalidade do corpo.

O tribuno passa por um processo de conhecimento que se inicia nos jardins de Tebas e se encerra em um caudal enquanto estava a caminho de

⁹³ A primeira consequência da imortalidade é o exercício da mais absoluta indiferença a respeito de si mesmo; quem sabe que, eventualmente, será tudo, não sente desejos de conhecer mais: “nem interessava o próprio destino”. Outra consequência, não menos inevitável, é a ausência de interesse e de novidade: tudo se deu ou se dará e o mundo se reduz a um palco especular, mostruosamente reiterativo [...] (NUÑO, 1986, p. 110, tradução nossa).

Bombaim, em 1921. Nesse contexto, o conto “El inmortal” pode ser lido como uma narrativa similar àquela que se encontra no mito da imortalidade; assemelhando-se ao mito platônico. O Mito da Caverna platônico, por sua vez, rico em significados, explica a maior parte da teoria platônica sobre o processo educativo que o homem deve vivenciar para alcançar o conhecimento. Gradativamente, o homem passa de um nível de conhecimento para outro, até que seja capaz de ver a luz do Sol, ou o resplandecer do verdadeiro conhecimento. A utilização de alegorias ou mitos por Platão é, não apenas um recurso didático, mas um modo de demonstrar a importância da filosofia para a vida do homem na *polis*. O estudioso Juan Nuño comenta sobre essa utilização do recurso da alegoria:

En Platón, su tremenda fuerza literaria se ponía de manifiesto cada vez que se enfrentaba al problema de introducir alguna noción difícil o por nueva o por oscura de suyo. Acudía entonces al recurso del mito: la caverna, el carruaje alado, Er, el Panfilio. Pues bien: esos mitos platónicos son el estricto equivalente filosófico de los relatos borgianos. De tal modo que si se acepta la audacia de algo así como “la filosofía de Borges”, con igual descaro podría intentarse una suerte de antología que recogiera los grandes mitos platónicos bajo el título “las ficciones de Platón (NUÑO, 1986, p. 12)⁹⁴.

Borges também utiliza o recurso do uso dos mitos para criar seus contos. Em “El inmortal”, observa-se como Borges utiliza o mito para criar uma base para a construção da sua narrativa crítica sobre o sistema metafísico, especialmente o platônico, e para tecer sua narrativa fantástica. Sobre uma estrutura filosófica temporal platônica, Borges tece suas teias que permitem o aparecimento de uma outra realidade, no caso, uma realidade super-sensível, mas que serve como uma ponte para se ver a realidade imortal que é a própria narrativa fantástica. Borges usa os mitos não só como forma didática, mas para alterar, de modo fantástico, a visão que o homem possui da realidade. O homem passa, de certo modo, a questionar o modo como a realidade se apresenta a ele.

⁹⁴ Em Platão, sua tremenda força literária punha-se de manifesto a cada vez que se enfrentava ao problema de introduzir alguma noção difícil, ou por nova, ou por obscura. Ia então ao recurso do mito: a caverna, a carruagem alada, Er, o Panfilio. Pois bem: esses mitos platônicos são o estrito equivalente filosófico dos relatos borgianos. De tal modo que se se aceita a audácia de algo bem como “a filosofia de Borges”, com igual “atrevimento” poderia tentar editar-se uma sorte de antologia que recolhesse os grandes mitos platônicos sob o título “as ficções de Platão (NUÑO, 1986, p. 12, tradução nossa).

Em outras palavras, observa-se no conto, como já mencionado, o uso que Borges faz da filosofia para construir sua narrativa: enquanto o personagem busca a imortalidade, o conto se aproxima da filosofia platônica, isto é, o movimento do personagem é o mesmo da alma imortal que se dirige ao mundo inteligível das Ideias; em seguida, quando o protagonista passa a ansiar pelo apagamento da imortalidade, a narrativa borgeana afasta-se do mito platônico, demonstrando que o personagem-narrador, em realidade, vivenciou uma saída às avessas da caverna, por isso decide escolher reconquistar sua mortalidade.

A partir desse momento, retomam-se algumas considerações sobre o fantástico feitas no segundo capítulo desse trabalho, no qual se teve ciência que o fantástico, proposto por Todorov, não compreende o fantástico criado por Borges. Procurou-se fazer a aproximação entre a literatura fantástica e a filosofia e, ainda, se abordou o conceito de neofantástico desenvolvido por Jaime Alazraki, por considerá-lo mais apropriado para a análise da narrativa fantástica borgeana. Analisando pelo viés da literatura neofantástica, se observa que os três elementos – *visión*, *intención* e *modus operandi* – que Alazraki propõe, são encontrados no conto.

O elemento *visión* indica que no neofantástico há uma segunda realidade que é escondida, no caso do conto borgeano, trata-se da verdadeira realidade do Tribuno, isto é, a realidade em que o mundo sensível é sentido de modo mais evidente e intenso. O Tribuno parte em busca da água imortalizante almejando, possivelmente, que a água possa suprir alguma necessidade produzida pela mortalidade. Contudo, ao beber a água, o Tribuno sente a realidade imortal em sua forma mais densa, isto é, apenas corporalmente. A característica do elemento da *visión* é camuflar a verdadeira realidade do ser que a vivencia, no caso, o Tribuno, que se depara com o não esperado: a realidade subvertida pela negação do tempo, uma realidade monstruosa e sem novidades. Enquanto mortal, o Tribuno não precisava se preocupar com outras realidades, pois estava em um estado de alienação mortal que o obriga a olhar apenas para seu mundo sensível. A partir do momento em que o viajante desconhecido o desperta dessa alienação, sente o desejo de se libertar por completo da condição de mortalidade que o prende. O elemento da *visión* permite a compreensão do modo como Borges constrói a narrativa do conto “El inmortal”, diferenciando duas realidades, uma sensível e outra supersensível, e mascarando a verdadeira realidade: a condição do homem perante sua finitude.

O segundo elemento proposto por Alazraki, a *intención*, indica que o relato neofantástico não provoca medo no leitor e sim perplexidade. A narrativa neofantástica não tem como objetivo o efeito de medo, mas proporcionar ao leitor suspeitar da realidade a que supostamente pertence. Observa-se no conto “El Inmortal” que a perplexidade do leitor é provocada pela desvalorização do fato sobrenatural – ser imortal – ao longo da narrativa.

É possível dizer, nesse sentido, que a condição sobrenatural do personagem – ser imortal – que atende à perspectiva de um leitor de contos fantásticos, encontra-se, no texto borgeano, desvalorizada. Não é o fato sobrenatural – a imortalidade da personagem – que causa inquietação no leitor e sim a sua desconstrução, uma vez que a personagem se esforça para voltar a ser mortal e o consegue após muitas viagens. Ou seja, este conto borgeano inverte a perspectiva do sobrenatural; ao invés de o sobrenatural ser algo especial para a criação dos efeitos narrativos de uma narrativa fantástica, é algo que se deve descartar porque é monótono e insuportável, daí a perplexidade do leitor.

Já o terceiro elemento apontado por Alazraki, o *modus operandi*, refere-se ao fato de o evento extraordinário ser tratado como algo natural na construção da narrativa neofantástica. No conto “El Inmortal”, tornar-se imortal, para o personagem Tribuno, não parece ser uma condição realmente importante e arrebatadora, e que o faria se deslumbrar, já que fará de tudo para perdê-la. O neofantástico, tal como Alazraki propõe, consegue abarcar obras que lançam mão da filosofia; no caso do conto borgeano em questão, o neofantástico permite desvendar o modo pelo qual Borges maneja ou manipula a filosofia (mais especificamente os conceitos de imortalidade e negação do tempo), colocando-a a serviço da criação do fantástico borgeano.

Os três elementos propostos por Alazraki permitem a observação de como Borges constrói a narrativa fantástica fundamentada em conceitos filosóficos. No conto em questão, o fantástico se desenvolve em uma narrativa sobre a imortalidade de um Tribuno romano. Na leitura do conto se observa que o evento extraordinário não é tornar-se imortal, mas sim o que acontece enquanto se é imortal. Tais elementos também permitem identificar que Borges trata a realidade não de maneira direta, mas indiretamente. A realidade para Borges é a biblioteca no conto “La biblioteca de Babel”; a criação de outro mundo em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; um livro de páginas infinitas em “El libro de Arena”; a criação de um

congresso em “El congreso”; a duplicidade do “eu” em “El sur”; o aparecimento da moeda zahir em “El Zahir”; o todo representado em “El Aleph”; a multiplicidade representada em “El jardín de senderos que se bifurcan” e; a negação do tempo em “El inmortal”.

Observa-se que a narrativa borgeana parte de concepções de realidades para promover a criação de universos fantásticos. Não se pode subestimar a questão da realidade, tão complexa como a encontrada na narrativa de Borges, mas entre as realidades construídas pelo autor é possível traçar um caminho pelo qual se possa percorrer, por meio de temas (como: o tempo, o labirinto, o duplo, a memória) e pelas estratégias narrativas; desse modo é possível alcançar determinada compreensão da sua obra.

Na narrativa do imortal, o Tribuno parte em busca dessa realidade, que para ele seria a imortalidade. Contudo, não a encontra da maneira como gostaria, pois o mundo sensível, empírico é intensificado pela imortalidade. O real passa a ser o mundo que conhece de forma hiperbólica. E a sensação do presente é ainda maior; mesmo se tornando imortal, o mundo sensível, o mundo empírico, o mundo das experiências humanas, é transformado em mundo maximizado. O leitor acaba se perdendo nesse exagero. Borges lança mão da realidade promovida pelo evento extraordinário, e por momentos faz-nos entender que a segunda realidade é a mais importante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para alcançar os objetivos do trabalho de pesquisa, a presente dissertação foi dividida em três capítulos. Entende-se que, para abordar o fantástico na construção da obra de Borges, primeiro, foi necessário procurar e fazer o levantamento do que o próprio autor entende por fantástico. Para tanto, foi necessário a leitura dos seus contos. A obra poética, não utilizada, proporcionaria a procura da questão em território maior, mas, para que o trabalho fosse alicerçado em um objetivo mais delimitado, optou-se por utilizar apenas a obra de contos. Identificou-se nos contos borgeanos que a concepção de realidade é diversa, isto é, uma realidade que se apresenta em muitas realidades. Não se encontra o uso de uma concepção de realidade específica, mas, nota-se a multiplicação dessa realidade o que dificulta para o leitor identificar um ponto de referencialidade. Mas também se percebeu que é o sujeito leitor que deve vivenciar a realidade que o personagem vivencia no conto.

O leitor não pode esquecer de que Borges trabalha com uma concepção de realidade ficcional. Uma realidade criada exclusivamente sobre a égide da realidade do homem. Ele camufla o conceito que se possui sobre o real para transformá-lo em literatura. Em um primeiro momento, surge a dificuldade de identificar o objetivo de Borges em seus contos, mas pouco justifica uma busca como essa, pois, neste trabalho, objetiva-se o estudo do texto literário borgeano a partir dele mesmo.

No primeiro capítulo observaram-se os vários contos em que se encontram passagens diretas sobre o fantástico, e outras não tanto diretas, mas que colaboram para o entendimento sobre uma possível realidade borgeana. No entanto, o objetivo não foi o de entender e de identificar o que é essa realidade borgeana, mas perceber que ao estudar o fantástico na obra de Borges, torna-se imprescindível o estudo ou o possível entendimento sobre o que é a realidade. Mas qual a finalidade de subverter o que o homem entende por realidade? Durante os estudos da obra borgeana identificou-se que o homem perdeu, em alguma instância, a concepção de que é real. A instalação do evento extraordinário não causa mais algum tipo de medo, como nos contos tradicionalmente fantásticos estudados por

Todorov (2003), porém proporciona um novo ponto de referência sobre o que seja a realidade humana. A partir do momento em que a ruptura com o real se instala o homem pode identificar a diferença entre os dois instantes e perceber um mundo que estava ligeiramente camuflado.

Tal estudo, referente ao primeiro capítulo, também possibilitou a estreita aproximação com a obra narrativa ficcional borgeana, o que se traduz em leituras e releituras da obra literária borgeana, em um processo de aprendizagem intenso. Este capítulo introduz a questão do fantástico, e é também um convite ao leitor para que comece a ler o autor. Na busca da concepção de fantástico em Borges, observou-se que são várias as concepções de fantástico presentes em seus contos.

Observou-se durante a leitura dos contos que Borges procura, a sua maneira, influenciar um tipo de leitura ao leitor, muitas fantástica. Tais passagens são propostas nos prólogos e epílogo, ou até mesmo no interior dos contos. Borges afirma que alguns contos são ou não fantásticos. Mas, em uma leitura atenta a essas afirmações borgeanas, percebe-se que o autor tenta levar a leitura do leitor em apenas um caminho. Em alguns momentos o leitor deve mesmo escolher se o conto é fantástico ou não.

Já no segundo capítulo, procurou-se um entendimento das questões teóricas sobre o fantástico. Nota-se a variedade de abordagens sobre o fantástico, não apenas como gênero, por autores de diversas correntes teóricas. Alguns desses autores, em certos momentos, contrapõem-se às reflexões de outro estudioso, mas deve-se levar em consideração que mesmo as contradições propiciam a aproximação ao fantástico. Não optamos por abordar o surgimento do fantástico; trata-se de questão polêmica e incerta, apontada de modo não unívoco pelos teóricos, isto é, alguns estudiosos identificam tal surgimento nos primórdios da escrita, outros já o identificam na modernidade.

No segundo capítulo identifica-se o fantástico como um evento extraordinário, porque se configura como um evento que rompe, de certa forma, com a concepção comum que o ser humano possui sobre a realidade. Na segunda seção do referido capítulo realizou-se a abordagem do neofantástico, concepção de Alazraki que contribui para a compreensão do fantástico produzido por Borges e envolve a consideração de que o fantástico borgeano implica um modo de tratamento da construção narrativa diferenciado na América Latina.

Mas também fez perceber que o estudo do fantástico é imprescindível na compreensão da obra de Borges. Observou-se no desenvolvimento do capítulo que o conceito de fantástico não compreende modo como alguns autores utilizam o conceito. Vê-se nesse ponto que o estudo do fantástico é apenas uma das pontes que pode-se utilizar para criar um entendimento sobre a literatura produzida por Borges.

O fantástico subverte a realidade, como já foi dito no segundo capítulo, mas ele subverte uma realidade ficcional, pois sempre é uma realidade de um livro, por exemplo. Identificar apenas uma realidade seria tarefa quase impossível na obra de Borges, pois trabalha com uma cópia da realidade o tempo todo. O real para Borges é uma mimese do real, e quando subverte o real já é uma mimese da mimese. Por um momento, deparou-se neste trabalho com a multiplicidade e, de certo modo, com a falta de referencialidade do que é o real. Mas, identificando o objetivo, sempre prossegui-se no caminho de identificar as concepções de fantásticos presentes na obra de Borges.

No terceiro capítulo, procurou-se indicar possíveis relações entre as concepções de fantástico e a filosofia platônica, e demonstrar que o fazer fantástico em Borges está sempre associado ao fazer filosófico. Borges não foi filósofo, mas utilizou categorias filosóficas para promover e criar seus contos fantásticos. A exploração das relações entre literatura borgeana e filosofia não é uma abordagem nova da obra borgeana, mas seu valor reside no ensaio e demonstração do modo como esse fantástico se desenvolve nas narrativas por meio do uso da filosofia.

Nesse capítulo, aborda-se a história do personagem mortal que alcança seu objetivo na procura da imortalidade. Observando-se de outro modo, o personagem alcança a sua ética que é o desenvolvimento de si mesmo, mas é uma ética que se torna em um fardo para a sua existência. Estar diante de uma responsabilidade pelos seus atos acaba tornando-se também uma responsabilidade eterna. Mesmo quando Borges procura eternizar o homem por meio da negação temporal, não o consegue sem acarretar alguns danos à identidade humana, isto é, o homem deixa de possuir sentimentos, originalidade e excitação perante o novo. Ao participar da eternidade, em sentido platônico espera-se que o homem saia do nível sensível e ascenda ao nível inteligível, em um processo de esquecimento da individualidade para tornar-se parte da forma universal Homem. Mas será que em algum momento o homem é capaz de tal feito? Não se demonstra pessimismo,

apenas um questionamento sobre a capacidade do homem de sair de um estado de alienação moral desenvolvido pela vivência em uma sociedade.

Desse modo, pode-se notar que os objetivos desse trabalho foram alcançados. O objetivo de identificar e rastrear o fantástico na obra borgeana desembocou na afirmação da existência de várias concepções do fantástico. O entendimento teórico do fantástico permitiu uma abordagem mais adequada para a leitura dos contos borgeanos. E, o estudo e a análise de um conto específico permitiram experimentar como as concepções de fantástico se desenvolvem entrelaçadas ao saber filosófico na obra de Borges, a princípio acompanhando o pensamento filosófico-metafísico para, em seguida, denunciar seu caráter ilusório. Este trabalho também proporcionou o entendimento de que este tema: literatura fantástica e filosofia; ainda muito estudado, não se esgota no que foi escrito pela crítica responsável. Proporciona ainda mais a vontade de continuar traçando caminhos para um entendimento mais amplo da literatura borgeana e de como ela comunica com a filosofia.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. (Reimpressão 2006)

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.

_____. **Jorge Luis Borges**: el escritor y la crítica. Madrid: Taurus, 1976.

_____. **La prosa narrativa de Jorge Luis Borges**: temas – estilo. Madrid: Gredos, 1968.

ARRIGUCCI JR., Davi. Borges e a experiência histórica. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

BESSIÈRE, IRÈNE. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. In: _____. **Le récit fantastique. La poétique de l'incertain**. Trad. Biagio D'Angelo com a colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira. São Paulo: PUC- Revista Fronteiras, vol. 3. nº 3. set. de 2009. (ISSN 1983-4373). Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafrenteiras/numeros_anteriores/n3/download/pdf/traducao2.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2014.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas III**: 1975-1985. 3. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2010a. (volume III).

_____. **Obras Completas II**: 1952-1972. 3. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2010b. (volume II).

_____. **Obras Completas I**: 1923-1949. 3. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008. (volume I).

_____. **Obras Completas**: volume II. (Vários Tradutores). São Paulo: Globo, 2000a. (4ª reimpressão).

_____. **Obras Completas**: volume I. (Vários Tradutores). São Paulo: Globo, 2000b. (2ª reimpressão).

_____. **Obras Completas**: volume III. (Vários Tradutores). São Paulo: Globo, 1999.

_____. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000c.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. O mundo fantástico de J. L. Borges. In: SCHWARTZ, Jorge. **Borges no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2010.

CASARES, Adolfo Bioy [et al]. **Antología de la literatura fantástica**. 6. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2010. (p. 7-14).

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad.Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles. 2. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2002. (Volume I)

CHIAMPI, Irleamar. A estranheza americana de Borges. In: CID, Marcelo (Org.). **Borges centenário**. São Paulo: EDUC, 1999.

COVIZZI, Lenira Marques. **Crise da mimese/mimese da crise**: algumas manifestações e significado do Insólito em Guimarães Rosa e Borges. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, 1970. Dissertação de Mestrado.

GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**. Trad.Edilson Alkmim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971. 254p.

HOMERO. **Odisséia**: regresso. Tradução e análise de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Volume II)

IMBERT, Enrique Anderson. Un cuento de Borges: “La casa de Asterion”. In: ALAZRAKI, Jaime (Org.). **Jorge Luis Borges**: el escritor y la critica. Madrid: Taurus, 1976.

JITRIK, Noé. Las dos tentaciones de la vanguardia. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América latina**: palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial/Unicamp, 1995. (Volume 3).

MATEOS, Zulma. **La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Biblos, 1998.

MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges por Borges**. Trad.Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987.

NÓBREGA, M.H. da. **O percurso filosófico de Jorge Luis Borges para a negação do tempo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), 164p. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1992.

NUÑO, Juan. **La filosofía de Borges**. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1986.

PAGLIA, Lucila. **El ensayo como forma en la obra de Jorge Luis Borges**. São Paulo: USP - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1985. (Dissertação de Mestrado).

PINTO, Júlio Pimentel. Das *folhas* como princípio: Borges no periodismo das vanguardas. In: CID, Marcelo; MONTORO, Claudio César. (Orgs.) **Borges centenário**. São Paulo: EDUC, 1999.

_____. **Uma memória do mundo**: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges. São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 1998.

PITTRE, Bernard. **A República**: Platão. 2. ed. Trad.Elza Moreira Marcelina. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

PLATÃO. **A República**. 12. ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

ROAS, David. **Ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges**: um escritor na periferia. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Tradução de Paulo Perdigão. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Bibliografia Consultada

ASSIS, Machado de. *O imortal*. In.: **Obra completa de Machado de Assis II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BORNHEIM, Gerd. *Sartre*: Metafísica e Existencialismo. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GIACÓIA, Oswaldo. **Nietzsche e para além do bem e do mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOLDSCHMIDT, Victor. **Os Diálogos de Platão**: estrutura e método dialético. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2002.

BARRENECHEA, Ana M. et al. **Borges y la crítica**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 107p.

BESSIÈRE, IRÈNE. A experiência imaginária dos limites da razão. In: ____ **Le récit fantastique. La poetique de l'incertain**. Tradução de Fábio Lucas Pierini e revisão de Ana Luiza Silva Camarani. [S. l.: s. n.] [ca. 2013]

BURDZINSKI, Júlio César. **Má-fé e autenticidade**: um breve estudo acerca dos fundamentos ontológicos da má-fé na obra de Jean-Paul Sarte. Ijuí: Ed. UNIJUÍ, 1999.

CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada no mundo: questões e métodos**. Porto Alegre: Editora L&PM Editores S/A, 1997.

COX, Gary. **Compreender Sartre**. Trad. Hélio Magri Filho. Petrópolis: Vozes, 2007.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.

Diccionario esencial de la lengua española. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (dirección de la obra Sofia Acerbo García).

KAFKA, Franz. *O Processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (11ª reimpressão).

KAMINSKY, Gregorio. (Org.). **Borges y la filosofía**. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 1994. 247p.

MATEOS, Zulma. **La filosofía en la obra de Jorge Luis Borges**. Buenos Aires: Biblos, 1998. 125p.

MIGNOLO, W. **Emergencia, espacio, “Mundos Posibles”: las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges**. *Iberoamericana*, n.100-1, p.357-79, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (6ª reimpressão, 2011).

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PAVIANI, Jayme. **Filosofia e Método em Platão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

REYNOLDS, Jack. **Existencialismo**. Trad. Caesar Souza. Petrópolis: Vozes, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. Trad. João Batista Kreuch. Petrópolis-RJ: Vozes, 2010. (Coleção Textos Filosóficos)

_____. **A Náusea**. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Coleção 40 anos, 40 livros).

VERNANT, Jean-Pierre. **As Origens do Pensamento Grego**. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2009.